HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	アヴァンギャルド芸術家グスタフ・クルーツィス : 生産主義理論とその具象
Author(s)	大武, 由紀子
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(学術)
Dissertation Number	甲第13280号
Issue Date	2018-09-25
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k13280
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/90457
Type	doctoral thesis
File Information	Yukiko_Otake.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

博士後期課程博士論文

アヴァンギャルド芸術家グスタフ・クルーツィス

－生産主義理論とその具象―

北海道大学文学研究科歴史地域文化学専攻

大武　由紀子

アヴァンギャルド芸術家グスタフ・クルーツィス
－生産主義理論とその具象―

目次…… 1

序章　クルーツィス研究に於けるイデオロギーによるアプローチの必要性…… 3
第１節　本論の目的とその周囲の状況…… 3
第２節　資料と研究史…… 11
第３節　本研究の方法論と構成…… 14

第１章　　プレリュード…… 18
第１節　クルーツィスの生い立ち…… 18
第２節　ロシア未来派由来の２つの芸術潮流 －「スプレマチズム」と「生産主義」…21
第３節　クルーツィスと「スプレマチズムの党ウノヴィス」…… 24
第４節　構成主義から生産主義へ…… 32
第５節　作品のアプローチ（1919 年-1921 年）…… 36

第２章　1920 年代前半の生産主義理論とその具象
―ボリス・アルヴァートフ著『芸術と生産』と『労働通報』挿絵…… 42.
序節…… 42
第１節　生産主義」の出自―「プロレトクリト」…… 43
第２節　芸術左翼戦線「レフ」―クルーツィスとアルヴァートフ…… 44
第３節　アルヴァートフ著『芸術と生産』における芸術理論…… 48
第４節　『労働通報』挿絵における理論の描写…… 51

第３章　1920 年代後半の生産主義理論－「形式的社会学的方法」理論 …… 55..
序節…… 55
第１節　「形式的社会学的方法」理論出現の背景 …… 57
第２節　「形式的社会学的方法」理論―3 段階によるアプローチ…… 62
第３節　「10 月」協会綱領―生産主義理論はどの様に継承されているか…… 68

第４章　1920 年代後半の理論の具象―ポスター・シリーズ「５ヵ年計画のための闘い」
…… 82.
序節…… 82
第１節「10 月」綱領（イデオロギー）の具象化…… 83
第２節　報告討論-その１：
「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」……95
第３節　「公的制作」と「私的制作」……107

第５章　社会主義リアリズム-その１　全体主義プロパガンダ・マシーン　…… 118

序節　全体主義プロパガンダ・マシーンとしての社会主義リアリズム芸術‥‥‥‥‥‥　118
第１節　プロパガンダ・マシーンの骨格－2 つの決議と 2 つの展覧会‥‥‥‥‥‥‥‥　121
第２節　装置の有機的結合体-MOCCX‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥　131
第３節　報告討論-その２　モンタージュ手法とフォルマリズム批判‥‥‥‥‥‥‥‥　141
第４節　討論後の MOCCX ポスター部の潮流‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥　150

第６章　社会主義リアリズム-その２　「私的制作」-自らの芸術の試み‥‥‥‥‥‥‥‥‥ 159.
序節‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥ 159
第１節　フォトモンタージュの崩落‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥ 163
第２節　権力への内なる抵抗－マレーヴィチ‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥ 173
第３節　権力への内なる抵抗－クルーツィス‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥ 186

第７章　社会主義リアリズム-その 3　社会主義リアリズム絵画への転向？‥‥‥‥‥ 196.
序節‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥ 196
第１節　絵画への転向‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥ 198
第２節　大テロルの時代―「実験の権利」（1935 年-1936 年）と『自伝』（1937 年）‥‥ 203
第３節　パリ万国博覧会ソヴィエト・パヴィリオン
―最後の「アジテーション政治フォトモンタージュ」‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥213

結びにかえて‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥225.

文献一覧‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥‥227.

序章　クルーツィス研究に於けるイデオロギーによるアプローチの必要性

第１節　本論の目的とその周囲の状況

本論は主にフォトモンタージュ・ポスターを創作フィールドとしたアヴァンギャルド芸術家、そして生産主義者・構成主義者である、グスタフ・クルーツィス[1]の創作活動を、彼がその創作の基盤とした生産主義理論との関係で性格づけることを目的とする[2]。

芸術理論（イデオロギー）を背景にもつ生産主義を唱道するクルーツィスの研究史に於いて、理論（イデオロギー）から分析を試みた事例は今のところ見当たらない。その主要な理由の一つに考えられるのが、クルーツィスが 20 年代にフォトモンタージュ・ポスターの発達に果たした業績が、同時に 30 年代の「スターリン崇拝」のポスター・イメージの美術的基盤を形成したということの齟齬である。つまり「社会主義社会の完成」への道筋を民衆に示すためのフォトモンタージュ・ポスターが、同時に人々を全体主義の束にたばねる道具になったという事実である。

その問題のアプローチに不可欠な要素が生産主義の理論(イデオロギー)であると筆者は考える。イデオロギー及び理論からのアプローチがなぜ本研究に必要なのか、そして筆者は何を目指し、どのような方法でそれを行うのか、それを長くなるがここで説明したい。

クルーツィスの創作活動は文字通り 10 月革命に始まり、そしてスターリンの大テロルによって終了している。つまり 1917 年 11 月 6 日、ペトログラードの冬宮襲撃にラトヴィア狙撃兵部隊の一員としてレーニンと共に闘い、その後新政府のモスクワ移転にともなってレーニンに随伴してモスクワに至り、クレムリンに駐留している。ラトヴィア狙撃兵としてのクレムリン駐留が、クルーツィスに芸術の道を歩ませる端緒になった。そしてその終焉は、いわゆるエジョフシナ（Ежовщина）と呼ばれるН. エジョフによる一民族粛清政策であるラトヴィア・オペレーションによって、モスクワ郊外のブトフスキイ演習場（Бутовский полигон）で、他の 2 人のラトヴィア人芸術家とともに 1938 年 2 月 26 日に粛清され、その創作活動を終えている[3]。20 年の歳月である。

それは、革命とそれに続く内戦とネップというカオスと高揚の時期にはじまり、20 年代後半の第 1 次 5 ヵ年計画の社会主義建設の熱狂の時代を経て、無階級社会というユートピア社会の実現が人々に強く意識された社会主義リアリズムの時代に至る歳月であった。クルーツィスは、夫々の時代に、夫々のフォトモンタージュ手法で生産主義芸術を追求している。

生産主義は、革命前のＡ．ボグダーノフの思想に原点を持ち、それを引き継いで革命前夜に設立されたプロレタリア文化をもとめる社会文化団体「プロレトクリト」を活動の場にする理論家たちが作り出した思想である。政治的・社会的要請を背景に、マルクス主義を基盤にした新たな社会主義美学の定立を求めて作りだされた芸術理論（生産主義理論）と、それに呼応して「ヴフテマス（国

---

[1]グスタフ・クルーツィス（Клуцис Г.: 1895 年-1938 年）：ラトヴィア生まれ。1913 年、リガ芸術大学入学。第 1 次世界大戦開戦によってペトログラードに召集。10 月革命と同時にラトヴィア狙撃兵部隊に入隊。1918 年, 同部隊と共にモスクワに移る。1919 年「第 2 国立自由芸術工房（スヴォマス）」（1921 年、「国立高等芸術・技術工房（ヴフテマス）」、1927 年「国立高等芸術・技術学校（ヴフテイン）」に改組、1930 年解体）入学。1920 年, 共産党に入党。1923 年、「レフ」に参加。1924 年から「ヴフテマス」、1927 年～1930 年「ヴフテイン」教授。

[2]ここで言うアヴァンギャルドとは、革命前ロシア未来派の流れを汲む革命後のモダニズム芸術運動をさす。そのなかの 1 つが、3 次元構成をめざす「構成主義」である。

[3]*Бакиров Э. А., Шанцев В. П.* Бутовский полигон, 1937-1938: Выпуск 4. Москва Альзо, 2000. С. 362.

立高等芸術技術工房）[4]」と「インフク（芸術文化研究所）[5]」を拠点にするアヴァンギャルド芸術家たちが、新しい芸術様式を求める討論の中から生み出した構成主義が一定の時期に相互に合体した、理論（生産主義）と芸術実践（構成主義）を両輪とする、新しいプロレタリアート芸術の創造を目指す運動であった。それは、1922 年に設立された左翼芸術家団体「芸術左翼戦線（レフ：ЛЕФ）」の綱領になっている。

「レフ」は、主に革命前未来派[6]の流れを汲む構成主義者・言語学グループ「オポヤズ[7]」・芸術理論家・映画芸術家・建築家・作家及び詩人等の様々な分野の芸術家達からなるマヤコフスキイを中心にした左翼芸術家の団体であり、「生活建設（社会建設）」を主要なテーマにし、芸術家も芸術家-技師として実際に機械の生産ラインに立ち，芸術創作という労働によって新しい「生活建設」に直接に参加すること、つまり社会に有用で功利的な芸術を構築することを目指している。特に造形芸術においては、イーゼル絵画（画架に入れられた鑑賞用絵画）が西欧ブルジョア芸術の典型として拒否されたため、その創作ジャンルは「生活建設」にふさわしい、印刷芸術・映画・写真・演劇・服飾・テキスタイル・陶器・建築・アジテーション芸術（ポスター、祝祭構築物）などの分野にわたった。アジテーション芸術では、カメラが生産芸術の主要な概念である「機械」に相応し、又その創作の行程が部分・部分を組立てる「生産」のプロセスに類似するものであることから、様々な縮尺の写真を突き合わせたフォトモンタージュが革命芸術の一典型として、特にポスターや雑誌挿絵等に用いられた。生産主義芸術の様々な分野のなかで、政治的そして社会的要素を強く持つアジテーション芸術を自らの活動領域に、そしてフォトモンタージュをその手法に選び取ったのがクルーツィスである。

フォトモンタージュは、フォト（写真）と「部品」の組み立てを意味するモンタージュ（仏語）の合成語であり、映画に由来している。それは、「１つの場面を複数のカットで構成し、カットとカットを飛躍的に結合または衝突させることによって一定の効果を出す技術[8]」を意味する。

映画モンタージュは、モンタージュという言葉がまだなかった 1910 年代のアメリカで「映画の父」D. W. グリフィスによって、カットとカットをつなぐ手法として試みられている。しかしこの手法は映画に特定されるものでなく、様々なシーンで、例えばルボークやイコンの中にもその構成

---

[4]「ヴフテマス」（Вхутемас:「国立高等芸術技術工房」(1920 年-26 年)、1926 年に「ヴフテイン」：Вхутеин：「国立高等芸術技術学校」に改組。1930 年に閉鎖）は、革命後モスクワの第１・第２「国立自由芸術工房（スヴォマス:Свомас）」が統合されて成立した芸術大学。

[5]「インフク」（Инхук: 芸術文化研究所）：モスクワ（長：B. カンジンスキイ、後に A. ロトチェンコ）に本部を置き、ペトログラード（長：B. タトリン）及びヴィテプスク（長：M. シャガール後に K. マレーヴィチ）に支部を持った芸術研究機関。

[6]1910 年代初めにおこった一切の既存の価値の否定と民族的精神性を特徴とした前衛的モダニズム芸術運動。文学（詩）においては、「ザーウミ」（超意味言語）、「異化」等の手法が唱えられた。代表的芸術家として、В．フレーブニコフ、A. クルチョーヌィフ、В．マヤコフスキイ、Д．ブルリューク等。絵画における未来派は、「ダイヤのジャック」（1910 年）とその分派としての「ロバの尻尾」（1912 年）である。セザンヌ、キュビズム及びロシアのフォークロアの影響をうけた。クルーツィスの師К．マレーヴィチは両者に属していた。

[7]「オポヤズ（ОПОЯЗ-詩的言語研究協会）」：1910 年代半ばから 20 年代末にかけて活動した言語学研究者グループ。B.シクロフスキイ、B. エイヘンバウム、P. ヤコブソン、O. ブリーク、Ю. トゥィニャーノフ、Г. ヴィノクール他。20 年代後半に「形式主義」として批判され、1928 年にほぼ解体している。マヤコフスキイは『レフ』1 号（1923 年）の巻頭詩の中で「オポヤズの者たちよ！フォルマリズム的方法は芸術研究の鍵である」とその研究方法を大きく評価している。

[8]「モンタージュ」『世界大百科事典』（多木浩二）、平凡社、1998 年。

原理は存在するものであった。

ロシアではネップ期に欧米から多くの映画が輸入され、それが「レフ」メンバーであり生産主義を唱えるС．エイゼンシュテイン[9]やД. ヴェルトフ[10]らを刺激し、様々なモンタージュの実験を促した。ここに構成主義の映画モンタージュ法が創り出されている。同時期に西欧においても、ダダイズム運動、特にベルリン・ダダ[11]において、フォトコラージュを発展させた形でＪ．ハートフィールド[12]、モホリ・ナギ[13]、G．グロッス[14]などによって制作されている。つまり（フォト）モンタージュは、第１次世界大戦末期に、世界で同時発生的に出現した手法であり、その時代性を象徴するように、「連続するものの解体」をその特徴とした手法である。

ロシアにおいてフォトモンタージュは､革命後ロシアの新しい芸術潮流である構成主義のなかで、革命によって生まれた「若い芸術」として一定のプレステージを獲得している。そしてそれは、革命後ほぼ 10 年間の芸術思潮を決定づける芸術分野になった。

構成主義の 1 つの顔であったフォトモンタージュは、3 人の構成主義者、つまり Э. リシツキイ[15]、А．ロトチェンコ[16]そしてクルーツィスによって革命直後の 1919 年前後に発明されている。そして 3 人夫々、フォトモンタージュの独自の様式を作り出し、さらに自らがフォトモンタージュの最初の発見者であると主張している[17]。

この新機軸の手法についてリシツキイは、「この時代の社会的なショックと芸術家による新しい技術の習得を土台にして、革命の時代に我々の許に生まれ、開花したのがフォトモンタージュであ

---

[9]セルゲイ・エイゼンシュテイン（Эйзенштейн С.: 1898 年-1948 年）ドイツ系ユダヤ人。映画監督。リガ出身。代表作『イワン雷帝』。1920 年、プロレトクリト演劇スタジオで活動。その後映画に転じた。大胆な対角線の構図、ラクルス撮影などを特徴にする。クレショフ、ヴェルトフらとともにロシア・アヴァンギャルド映画を切り拓いた。

[10] ジガ・ヴェルトフ（Вертов Д: 1896 年-1954 年）映画製作者。独創的なニュース映画『キノニェジェーリャ（映画週報）』、『キノプラウダ』（1922 年-1925 年）を制作。「レフ」に参加。「生産主義」の影響のもとに『キノグラース』（1924 年）では生活の真実を発見するために隠しカメラを使用。代表作に『カメラを持った男』（1929 年）。

[11]ドイツの詩人フーゴー・バルが 1916 年にチューリヒに創設した文学サロン「キャバレー・ヴォルテール」に始まる既存の価値をすべて否定する文化運動。ベルリンを拠点にしたものがベルリン・ダダ。政治性の強さ、辛辣なプロパガンダ・風刺が表現の中心となっている。

[12]ジョン・ハートフィールド（John Heartfield：1891 年-1968 年）：1919 年ドイツ革命時にドイツ共産党に入党。同時にベルリン・ダダに参加し、フォトモンタージュを用いて痛烈なナチス風刺の図像を制作した。1931 年、ソヴィエトに滞在し「10 月」協会に参加し、クルーツィス、セニキンらと親交を結んだ。ハートフィールドのフォトモンタージュは、比喩による物語性によって党から評価され、ソヴィエト社会の「あるべきポスター」として位置づけられた。

[13]モホリ・ナギ（Moholy-Nagy: 1895 年-1946 年）：ハンガリーの造形作家。1917 年ブタペストで「マ Ma（今日）」グループを結成後、20 年ベルリン・ダダに参加。同年、バウハウスに移り印刷、広告、書籍装丁などの分野で機能主義的な作品を制作した。クルーツィスは、1931 年 6 月の共産党芸術文化アカデミーにおける討論でモホリ・ナギのフォトモンタージュを資本主義のブルジョア的作品の例として挙げている。

[14]ゲオルグ・グロッス（Georg Gross: 1893 年-1959 年）画家、版画家。1917 年ベルリン・ダダに参加。1919 年スパルタクス団の反乱に関与して逮捕。同年共産党に入党。激しい批判性と猥雑性で独特の画風を創った。

[15]エリ・リシツキイ（Лисицкий Э.: 1890 年-1941 年）：建築家、タイポグラフィスト、ポスター画家。国内外の博覧会で多くのパヴィリオン建設を手掛けた。「ヴフテマス」教授であったリシツキイは構成主義を強く主張し実践したが、「レフ」設立当時ベルリンに滞在し、ロシアに不在であったことから、「レフ」には名を連ねていない。雑誌「ヴェシチ（Вещь）」をエレンブルグと共に編集発行し、その紙上でロシア構成主義を紹介した。1923 年にはドイツのハノヴァーに移り、シュビッターズの「デ・スティル」運動に参加した。

[16]アレクサンドル・ロトチェンコ（Родченко А.: 1891 年-1956 年）構成主義運動の中心的芸術家。デザイナー、ポスター画家、写真家。

[17]*Огинская Лариса Ю.* Густав Клуцис. Москва, 1981. С. 200.

る。我々の許でのみ社会的な様式になった[18]」と述べ、他方ロトチェンコは、「フォトモンタージュの・・・正確さとドキュメント性が絵画や印刷には到達不可能である強烈な印象を与える。[19]」と述べている。リシツキイは革命と機械（技術）の結びつきを、そしてロトチェンコは写真のドキュメント性をその特徴に挙げている。それに対してクルーツィスは、後述の「10 月」協会[20]初めての展覧会「10 月」（1930 年 6 月）に向けた論集『イゾ・フロント』に載る論文「新種のアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ[21]」の中で、「造形芸術の新しい方法としてのフォトモンタージュは工業文化と、芸術の現実化に伴う大衆的形式の成長と固く結びついている。・・・無対象絵画（マレーヴィチのスプレマチズムを指す：大武）が潰えた後、芸術の「左翼」戦線としてソヴィエトに出現した」と述べ、その「大衆性」と発達段階としての芸術理論に目を向けている。

リシツキイ、ロトチェンコそしてクルーツィスの 3 人は、構成主義芸術運動の旗手として創作活動全般にわたって時間的にも空間的にも近接して活動している。

つまりリシツキイとクルーツィスは、ヴィテプスク美術学校のマレーヴィチ[22]指導下の学生芸術家集団「ウノヴィス」において、その後はモスクワの「ヴフテマス」で教師と学生として、ロトチェンコとは「ヴフテマス」での同僚、そして芸術家集団「レフ」の一員として、互いに至近の距離で活動し、3 人ともに 30 年代には、スターリンの翼賛ポスター及び国策グラビア誌『建設のソ連邦』等において公式的アジテーションの作品を多く制作している。

この 3 人の中で、国外はもとより国内において最も知名度の低い芸術家はクルーツィスであろう。近年ではデザインという視点から再評価の機運が見受けられる。しかし一般的には、スターリン翼賛ポスター画家、もしくは共産党と手を携えて制作したいわゆる「おべっか芸術家」という評価はいまだに根強い。それを反映するように、クルーツィスを研究対象にするロシア内外の研究者の数も、前者 2 人に比べて格段に少ない状況である。

活躍の場をドイツ・オランダに求めて、空間構成・タイポグラフィー・写真など広い分野で創作活動を展開したリシツキイ。新しい社会主義社会の「生活建設」を求めて、現実の生活につながる「労働者クラブ」の設計及びその調度品のデザインそして商業ポスターなどの応用芸術を求め、他方独特な鋭角的ショットによる写真の分野においても活躍したロトチェンコ。これに対してクルーツィスは、一貫してフォトモンタージュを用い、アジテーション芸術だけを追求している。

3 人の構成主義者の今に至る評価の大きな違いの原因そして、クルーツィス研究に生産主義理論

---

[18] *Лисицкий Э.* Отделение производственной графики // Всесоюзная полиграфическая выставка. М., 1927. С. 7.

[19] *Вашик К. и Бабурина Н.* Реальность утопии Искусство русского плаката XX века. Прогресс-Традиция, 2004. С. 244.

[20]「レフ」に所属した造形芸術家を中心にして、1928 年に設立された芸術家団体。（第 3 章で詳述）

[21] Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств / Сборник статей Объединения «Октябрь». М., 1931. С. 119-123.

[22]カジミール・マレーヴィチ（Малевич С.: 1878 年-1934 年）：ポーランド人の父とウクライナ人の母のもとにキエフに生まれる。アヴァンギャルド芸術家。革命前、「ダイヤのジャック」その後「ロバの尻尾」に参加。革命後「第 2 国立自由芸術工房」で教える。この時の学生が、クルーツィスとＣ．セニキンである。セザンヌ主義に始まりキュビズム・スプレマチズムに至る発展段階によるモダニズム絵画の教授システムを創り、それによって授業を展開した。リシツキイの招きによりヴィテプスク美術学校に移り、そこで芸術家学生集団「ウノヴィス：Уновис（新しき芸術の設立者）」を組織。1925 年以後激しいフォルマリズム批判の標的になる。マレーヴィチついては、第 6 章で詳述する。

（イデオロギー）からのアプローチが必要である理由はここにある。つまりクルーツィスが選びとった芸術種がアジテーション芸術であり、そのアジテーションの目的が生産主義理論であったこと、それに付随してアジテーションの相手であるソヴィエトの人々とその社会が、世界初の社会主義革命を経て新たな社会主義社会の形成を目指すゆえに、その社会・政治的状況とその時間を係数にする変化が急激かつ独特であったことである。

クルーツィスが求めたアジテーション芸術は、「国家の政策」または「国家のイデオロギー」のアジテーションというよりは、彼が信奉する生産主義理論の民衆へのアジテーションであった。より正確に言うと、国家からの注文によって与えられたアジテーションのテーマを土台に、そこに自らの概念である生産主義理論のイメージをポスター上に表現することが目指されている。1 枚のポスターの中に注文者・国家と受注者・画家による二重のアジテーションが包含されるものであった。

後で詳述するように、生産主義理論とは、革命によって成立したソヴィエト社会が、集団的生産を通じて、社会を「組織化（集団化）」し、「社会主義の完成」へ、さらに「世界の社会主義化」へと至る道のりを人々に示すものであり、クルーツィスにとって、その理論は「労働者・労働者女性が歴史を創造する」という概念に収束するものであった[23]。

つまりクルーツィスにとってのアジテーション芸術とは、この理論及び概念を作品の中に具象化し、可視化して人々に伝え、アジテーションすること、民衆とその社会を相手にし、民衆とのコミュニケーションを通して、生産主義理論をアジテーションすることであった。しかしそれは視点を変えれば、ポスターの注文者（国家・党）の要求、そして民衆とその社会の状況に密接に関連し、相互に左右しあうものであった。

ここで少し遠回りになるが、生産主義理論の成立と変化のプロセス、そしてそれに対応する社会の状況とクルーツィスの創作活動の内容について簡単に触れたい。

「レフ」は設立の時から様々な視点を持つ理論家が関わっていたが[24]、そのなかで 20 年代全体を通じて、マルクスの思想を基に「レフ」の綱領の構築を目指した中心的理論家が「プロレトクリト」出自とするアルヴァートフ[25]、そしてその後ろだてとしてのブリーク[26]である。アルヴァートフは、

---

[23]クルーツィスは、後述する 2 つの自著論文（「新しいアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ」（1930 年）、「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」（1931 年））の中にも、そしてその他の様々な文字資料のなかにも生産主義理論そのもの及びその具象化におけるエッセンス等について殆ど記していない。自著論文に著されるのは、フォトモンタージュの手法及びその描写の対象が労働者・労働者女性としての民衆であることについてだけである。２人のクルーツィス研究家―オギンスカヤとシュクリャルクーは共に、クルーツィスの作品上に展開される具象のイメージについて、そのテーマが民衆（ナロード）であること、さらにそれが革命の擬人化であることを指摘している。前者オギンスカヤは、「ナロードと言うテーマはクルーツィスにとって革命のそれと不可分であった。労働者大衆が革命運動を具現させる道を、芸術を通して示そうとした」（*Огинская.* Густав Клуцис. С. 122.）とし、他方後者のシュクリャルクは、「労働者・女性労働者の新しい理解、つまり（階級）闘争を担う者としての労働者の理解をポスターに示したこと」であり「歴史の客体としてのプロレタリアートは、1 つの意志によって統合された集団のメンバーである」こと、そしてその集団における「指導者と民衆との平等（のイメージ）」を指摘し、その上でそれは凡そ「労働者・労働者女性が歴史を創造する」と総括しうるする（*Шклярук А.Ф.* Густав Клуцис Валентина Кулагина. Плакат. Книжная графика. Журнальная графика. Газетный фотомонтаж. 1922-1937. М., 2010. С. 28.）筆者はシュクリャルクの理解を援用し、クルーツィスの理論の具象化における基本的概念を「労働者・労働者女性が歴史を創る」とした。

[24]生産主義理論家として、 ガン、ブリーク、プーニン、クシネル、トレチャコフ、チュジャークが挙げられる。

[25]ボリス・アルヴァートフ（Арватов Б.：1896 年-1940 年）：生産主義の代表的理論家。リガ（ラトヴィア）出身。ペトログラード大学数理学科卒。1918 年,プロレトクリトに参加。1920 年共産党入党。1921 年「インフク（芸術文化研究所）」所長。「レフ」に所属。

[26]オシプ・ブリーク（Брик. О: 1888 年-1945 年）生産主義理論家、「オポヤズ」のメンバー、「レフ」、「新レフ」の活動家。

1920 年代前半の「レフ」の活動基盤となる理論を、著書『芸術と生産[27]』の中に展開している。この理論が、20 年代前半の生産主義の芸術理論の基盤になっている。この時代に、ネップの市場経済導入によって商業活動が活発になり人々の文化的生活も向上すると、新聞・雑誌・教科書等の出版活動が活況を呈した。このような中で、ネップ期の人々に歓迎されたのがロトチェンコとマヤコフスキイの共同制作による記号や矢印を用いて描かれた奇抜な構成主義ポスターであった。まだ駆け出しの芸術家クルーツィスには、その手の商業ポスターの注文は来なかった。それゆえこの時期のクルーツィスの主な制作分野は雑誌挿絵であった。ここでクルーツイスは、様々な価値観が混在する革命後のカオス的な社会の中で、アルヴァートフ著『芸術と生産』に記された生産主義理論そのものを全開させて、その具象化を試みている。それが、レーニンの死を契機にして、そのイメージ化も目指されて制作された雑誌『労働通報[28]』第 1 号「第 6 回労働組合大会」記念号に載る 10 枚の挿絵である。

しかしレーニンの死（1924 年 1 月）を 1 つのきっかけにして、激しいフォルマリズム批判が引き起こされている。つまり「レフ」の有力な構成メンバーである言語学グループ「オポヤズ」への国を挙げての批判の潮流である。

「オポヤズ」が、文学の内容ではなく形式に注目し、形式の科学的で分析的な研究方法を唱えると（形式派）、それはソ連社会に大きな衝撃を与えることになった。マルクスによる「史的唯物論」や「発展段階説」を度外視する「オポヤズ」によるこの研究方法は、文学の内容を研究課題にするマルクス主義系論陣（内容派、社会学派）から次第に問題視されるようになった。それは雑誌『出版と革命[29]』5 号の特集「形式的方法について」をめぐる論争（1924 年）を引き起こし、以後「オポヤズ」は激しい批判にさらされるようになった（フォルマリズム批判）。

しかし不思議なことに、この論争以後、形式派と内容派の両者は、互いの必要性を理解したかのように相互に歩み寄りを始め、ここに両者を接合させた「形式的社会学的方法」（フォルソツ：формально-социологический метод）と呼ばれる理論が出現している。

アルヴァートフは、両陣営に対して一定の距離を取りながら、フォルソツの独自路線を探求している。つまり生産主義理論をベースに、社会学派（マルクス系論陣）と形式派（「オポヤズ」）の方法を融合させてハイブリッドな、独自の「形式的-社会学的方法」理論を構築し、それを著書『社会学的詩学[30]』の中に著している。20 年代後半のアヴァンギャルド運動はこの理論を土台にしている。「レフ」は、激しいフォルマリズム批判を前に崩壊し、その機関紙『レフ』も 1925 年 1 月に終刊している。しかし 5 ヵ年計画という国を挙げての大事業の要請及び激しい「フォルマリズム批判」か

---

[27]Искусство и производство. Протокол доклада в центральном клубе московского　Пролеткульта 27 марта 1923 года // Горн. 1923. №8. С. 257-258.　Искусство и производство. Сборник статей. Пролеткульт. М., 1926. С. 132.

[28]Вестник труда. январь 1925. №1. С. 216. Обложка и вкладки: серия «IVсьезда профсоюзов»
ソ連の労働組合の中央組織である全ソ労働組合中央評議会（ВЦСПС）の機関誌。第 1 号である本書の目次の上に「レーニンなき年」と記されており, 1924 年 1 月に死亡したレーニンの追悼号になっている。本号のみに 17 枚の挿絵が載せられ, その内 10 枚がクルーツィス作。

[29]Печать и революция. 1925. №5.　雑誌『出版と革命』は В. ポロンスキイ（1926 年からフリーチェ）を編集長とする月刊誌。同誌 1929 年 1 号には、「社会的注文に関する論争」のタイトルのもとに特集が組まれ、ポロンスキイ、ブリーク、コーガン、ペレヴェルゼフ他の論文が載せられている。また同誌 1 号の表紙絵を担当したのが「ヴフテマス」絵画部教授ファヴォルスキイであり、クルーツィスらの生産主義者は学内でファヴォルスキイを長とする絵画部と激しく対立した。В. ポロンスキイ(Полонский В.:1886 年-1932 年)評論家・歴史家、『赤い処女地』、『新世界』（1926 年～1931 年）、『出版と革命』（1921-1929）の編集長。

[30]*Арватов Б.* Социологическая поэтика. М., 1928. С. 170.

ら身を守る必要からも、旧「レフ」の造形芸術家・理論家が中心になって、1928 年、芸術家団体「10 月[31]」協会を設立している。生産主義理論は、「形式的-社会学的方法」理論として「10 月」協会に引き継がれ、「10 月」協会の綱領になっている。

「10 月」協会が成立した 1928 年は、第 1 次 5 ヵ年計画の幕開けでもあった（1927 年、第 15 回党大会で第 1 次 5 ヵ年計画が承認された）。5 ヵ年計画のプランを民衆に伝え、そして民衆をそこに動員するアジテーション・ポスターは社会にとって必須のものになった。その前夜の 1926 年に、社会的要請に応えるように印刷技術のイノベーションが起こり、ここにロシア初の大判彩色ポスター（約 100 ㎝×70 ㎝）の印刷、さらに 2 枚続きの大判ポスター（約 144 ㎝×100 ㎝）の印刷が可能になっている。

クルーツィスは、1927 年にモスクワ市共産党から初めてのポスターの注文を得、ここに初めて多色刷りの大判フォトモンタージュ・ポスターを制作している。これ以後クルーツィスの創作ジャンルは、雑誌挿絵からポスターに移っている。

1928 年から 1931 年にかけて国家からの注文が相次ぎ、一連のこの制作のなかでクルーツィスは、「形式的-社会学的方法」理論を具象する新たな様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」を発明している。そしてその様式によって作られたのが、ほぼ 10 枚から成るポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」である。それは、対角線・背景の赤・鋭角・リズム感・スローガン文字の駆動性を特徴とする機動性あふれる様式になっている。

注文主である国家は、クルーツィスにテーマを与え、クルーツィスはそのテーマをもとに、自らの「形式的社会学的方法」理論をそこに具象している。それは言葉を変えれば、「公的アジテーション（国家のテーマ）」と「私的アジテーション（生産主義理論）」の「相乗りアジテーション」とでも言い得るものである。そしてこの「相乗りアジテーション」が不可能になったのが社会主義リアリズムの時代である。

1932 年 4 月「文学と芸術に関する決議」が出され、社会主義リアリズムが定立された。政治と芸術が共に手を携えて「民衆支配」を目指した「全体主義プロパガンダ・マシーン」（後述）の時代である。すべての芸術家団体は解散の後、新たに 1 つの芸術家団体（CX-CCCP:ソヴィエト芸術家連盟）に統合され、旧来の芸術家グループの綱領・主張はすべて消失した。生産主義理論もここに名目上なくなっている。そして新たに公的理論として付与されたのが、いわゆる社会主義リアリズム芸術の 2 つのテーゼ、つまり「現実をその革命的発展において・・・描く方法」そして「勤労者を社会主義の精神において思想的に改造し教育する課題と結びつかなければならない」（1934 年「作家同盟規約[32]」）であった。

注文者である国家の方向と画家が目指す方向、つまり指導者崇拝の公的イメージと、クルーツィスの「労働者・労働者女性と共に進む指導者」のそれは、完全な齟齬であり、相対立するものであった。

---

[31]主に空間芸術・工業芸術を追求した芸術家団体。モダニズム及び移動展派の系譜を引くリアリズムを否定し、「社会主義建設のための大衆芸術」を主唱した。宣言文に署名した芸術家は 32 人。参加者は造形芸術家：ロトチェンコ、リシツキイ、クルーツィス、セニキン、テリンガテル、デイネカ、ディエゴ・リベラ。建築家：ガン、ギンズブルグ、ノヴィツキイ、ヴェスニン兄弟、エイゼンシュテイン、理論家：マーツァ、クレラ他。

[32]1932 年 4 月の中央委員会決議後、作家同盟準備委員会でのゴーリキイ、A. ルナチャルスキイ、A. ファジェエフらの討論を経てまとめられ、1934 年に「ソヴィエト芸術文学及び文学批評の基本的方法」として規定された芸術創作方法。

大テロル時代が開始されるまでの 1932 年から 1935 年が、フォトモンタージュのフィナーレの舞台になった。そこでのクルーツィスの作業は「自らの生産主義的信条と、政治的均一的描写手法の流派を両立させる試み[33]」であった。「公式的制作（アジテーション）」と「私的制作（アジテーション）」について、ドイツ人研究者H. ガスネルは次のように述べている：「率直で未来主義的な・・・思想がなぜ英雄崇拝の儀式や偶像崇拝的な個人崇拝になり得たのであろうか。そして最初から歴史的過程を示すこと（生産主義理論を指す：大武）が主要なテーマであったフォトモンタージュにおいて、なぜスターリンの人物像が歴史の決定者となりうるのであろうか・・・[34]」。

ガスネルは自らそれに答えて、構成方法と素材の間に「優位性の転換」がなされたと仮定している。つまりクルーツィスは、生産主義の具象としてのフォトモンタージュから「スターリン崇拝」のイメージ描写に乗り換えたとしている。

しかしクルーツィスは「公式的制作」と「私的制作」の勝敗のすでに決まったせめぎ合いのなかで、生産主義理論の具象化を水面下でコツコツと試みている。つまりフォトモンタージュがフォルマリズムとして完全に否定された 1936 年以降、クルーツィスは社会主義リアリズム絵画に転向している。けれどもクルーツィスの絶筆となる 1937 年 5 月に始まるパリ世界博覧会ソヴィエト・パヴィリオンに展示された 2 枚のフォトモンタージュ・パネルのうち、1 つは見事なスターリン崇拝の「公式的制作」であり、もう 1 つが生産主義理論を具象した見事な「私的制作」であった（第 7 章で詳述）。

クルーツィスにおける理論とその具象の関係は以上のようなプロセスを経てきた。このコンテクストにおいて著名なアヴァンギャルド建築研究家ハン-マゴメドフは、その著『構成主義』の中で次のように述べている：

「ソヴィエト芸術のその後の発展段階で、生産芸術の理論家たちは、その俗流社会学主義そして創作における於ける過剰なイデオロギー化がしばしば非難されてきた。・・中略・・多くの生産主義理論家への批判は正当なものに思われる。しかし各人の理論概念を分析するにあたっては、その理論が形成され機能した具体的な社会的-歴史的雰囲気を斟酌する必要がある。[35] 」。

ここで生産主義は「社会的歴史的雰囲気」を考慮せねばならない「俗流社会学主義」で終わっている。

「公的制作」と「私的制作」という一見出口が見えないようなこの問題に 1 つの解決の糸口を提示するのが『ユートピアの終焉[36]』の著者A．モロゾフである。モロゾフは「なぜイデオロギーからの研究が少ないのか」の問いに答えて、それは「社会主義リアリズムからの逸脱の可能性はあるのか？という問題であり、逸脱がありえないとすれば研究の価値がないからである」と述べる。

その上で現在、社会主義リアリズムへの評価に現れる 2 つの方向性を示している。つまり、社会主義リアリズム時代においても「リベラルなソヴィエト芸術文化」という現象があったとする勢力と、もう一つ「（社会主義リアリズムにおいて）文化復興のあらゆる希望は死に絶えていた」とする

---

[33] *Вашик К. и Бабурина Н.* Реальность утопии. С. 217.

[34] Gassner H., “Karlheinz Kopanski, Karin Stengel,“ Karlheinz Kopanski ed. *Die Konstruktion der Utopie* (Jonas Verlag, 1992) S. 61.

[35] *Хан-Магомедов С. О.* Конструктивизм-Концепция формообразования. М., Стройиздат, 2003. С. 181.

[36] *Морозов А*, Конец утопии. М., 1995. С. 218.

ミハイル・ゲレル[37]をその典型とする勢力である（ゲレルはそれを「タールの樽のなかのハチミツのスプーン[38]」と比喩している）。それらの論争を確認したうえでA．モロゾフは両者を止揚して、芸術作品そのものの中に対抗する力があったのではないかと問いかける。そして非常に少数の「へつらい」への対抗者としてマレーヴィチ、タトリン他を挙げている。

以上のことから論者がここで試みることは、クルーツィスの制作の基盤である生産主義理論を紐解き、彼はいかにそれを具象したのかを時代の変遷と共に分析したうえで、30年代の社会主義リアリズム時代のクルーツィスの「公的制作」と「私的制作」の作品そのものを微細にそして詳細に観察し分析することによってクルーツィスの創作活動を再評価する試みである。

「スターリン翼賛ポスター」の第一人者と言うレッテルを取り外した上で、これまで顧みられなかった生産主義理論の視点からクルーツィスの創作活動に光を当てることにある。

第2節　史料と研究史

クルーツィスは、2人のラトヴィア人画家（A．ドレヴィン、K．ヴァイデマニス）と同日の1938年1月17日に逮捕され、3人共に2月26日に粛清されている。ロシア国立文学芸術文書館（РГАЛИ）のMOCCX[39]アーカイヴによれば、同年11月15日には、その逮捕を理由にクルーツィスはMOCCXから除名されている[40]。次に現れるクルーツィスに関するアーカイヴは、1957年の妻クラーギナによるクルーツィスの名誉回復の申請書である[41]。

アヴァンギャルド芸術家の作品は、1930 年代以降、美術館および展覧会から徐々に引き上げられ、30年代後半にはほぼ、美術館倉庫もしくは画家宅の片隅に放置され人の目から遮断されている。クルーツィスの妻クラーギナは、MOCCX から支給されていた、これまでの住居であるモスクワのディナモにある高位の画家用クヴァルチーラから追われ、1 歳の息子エドワルドとクルーツィスの遺作を携えて新たな住居に移っている。一部の作品はコレクター及び美術館に売却されたが、多くはクラーギナの手元に残された。自身アヴァンギャルドの系列を引くポスター画家であったクラーギナにはポスターの注文は少なく、生活の手立ては主に内職による収入であった[42]。

アヴァンギャルド芸術家たちの作品が再び人々の目の前に現れるのは、20年後の1956年2月25日の第20回党大会におけるH．フルシチョフの「スターリン批判」後、いわゆる「雪解け」の時代である。クルーツィスの作品が人前に登場するのもこの時期に当たる。つまりクラーギナ及びモスクワ在住のギリシア人美術コレクターのジョージ・コスタキスから寄贈と言う形で作品をもらい受

---

[37]ミハイル・ゲレル（Геллер М.: 1922年-1997年）歴史学者。1950年に逮捕され、強制収容所で7年過ごす。1957年に釈放。1963年亡命。1983年にソ連の市民権を剥奪され、国内では1994年まで著書は出版されなかった。ソルボンヌ大学で歴史を教授。

[38]*Геллер М.Я.* Машина и винтики. L., 1985. C. 258-259.

[39]モスフ（MOCCX-「モスクワ地区芸術家連盟」）1932年3月社会主義リアリズムの定立に伴って、すべての芸術家グループは、「ソヴィエト芸術家連盟」（CX- CCCP）のもとに統合され、地方ごとに支部が設置された。そのモスクワ地区組織がMOCCXであった。最初にシテレンベルク、ユオーン、ペレリマン、モール、リャジスキイ、デイネカ、クズネツォフ、レンツーロフ、マシュコフ、ファヴォルスキイ、ヴィリアムス他が加入し、その後にすべての画家団体が加入。クルーツィスは「10月」協会として加入している。
以後、「モスクワ地区芸術家連盟」を「MOCCX」、「ソヴィエト芸術家連盟」を「CX- CCCP」と記す。

[40]РГАЛИ(Российский государственный архив литературы и искусства), ф. 2943, MOCCX, оп. 1, 156, л. 3, 1938. 11. 15 Клуциса.

[41]РГАЛИ, ф. 2943, MOCCX, оп. 1, 2051, 10-11. 1957. 2. 05.

[42]クルーツィス死後のクラーギナの状況は次の資料を参考にした：Peteris Krilovs ed. *Klucis- the deconstruction of an artist* (Latvian National Museum of Art, 2015), p. 115.

けた美術館（国立ラトヴィア美術館、マヤコフスキイ美術館、トレチャコフ美術館、国立テサロニキ現代美術館）において、時期的には 1950 年代末から 1960 年代にかけて開催された展覧会のキュレーターたちがクルーツィス研究の第 1 世代になっている。ここにその後のクルーツィス研究の素地が作られている。

最初の展覧会となった、旧ラトヴィア狙撃兵芸術家 6 人の合同展覧会「ラトヴィア狙撃兵芸術家作品展[43]」は、第 2 次世界大戦中にソヴィエト共和国の 1 つとして成立したラトヴィア社会主義共和国の国立ラトヴィア美術館（リガ）で、副館長であるＡ．エグリチス(A. Eglitis)をキュレーターにして 1959 年 1 月 17 日から開催されている。この開催初日にあたる 1 月 17 日は、21 年前の同日にクルーツィス、ドレヴィンそしてヴィデマニスの 3 人が逮捕された日付であった[44]。この展覧会には 338 枚の作品が展示され、その内最多の 160 枚がクルーツィスの作品であった。

さらにここに展示されたすべての作品が、エグリチスが展覧会を前にして、20 年前にすでに粛清された画家の家族をモスクワに尋ね歩き、その粛清以後家族の許で守られてきた作品を寄贈または購入という形で入手したものである。この際、エグリチスは生活に困窮していたクラーギナにクルーツィス作品の売却を提案している。クラーギナは、それを応諾し、ここに現在のラトヴィア美術館のクルーツィス・コレクションが成立している。Ａ．エグリチスは、1960 年代に多くの論文をラトヴィアの芸術誌に載せ、それは後に論文「グスタフ・クルーツィス　ラトヴィア人芸術家の創作について[45]」にまとめられた。

クルーツィスを単独で取り上げた最初の展覧会が、1961 年にマヤコフスキイ美術館で開催された 3 回のシリーズ展覧会『ウラジーミル・マヤコフスキイ作品のイラスト画』の最終にあたる展覧会「グスタフ・クルーツィスーポスターと挿絵」である。この展覧会の展示作品も同様にクラーギナの提供によるものであり、展覧会後に後述のクルーツィスの未完手稿『実験の権利[46]』（1935 年-1936 年）と共に当美術館に寄贈されている。この展覧会のキュレーターを務めた Ю. オギンスカヤは、その 20 年後の 1981 年に初めてのクルーツィスに関するモノグラフ『グスタフ・クルーツィス[47]』を著した。これが現在でもなお唯一のクルーツィスに関するモノグラフであり、本格的なクルーツィス研究がここに開始されている。

---

[43]A．ドレヴィン、V．アンデルソンス、P．イルビット、K．ヴァイデマニス、V．ヤクブス。展示作品数 338 枚、その内 160 枚クルーツィス、74 枚がＡ．ドレヴィン。6 人全員、後述のラトヴィア文化啓蒙団体「プロメテウス」の芸術部に 1920 年代後半に参加し、1935 年以降の大テロルの時代にはクルーツィスも含めて積極的に共に活動している。全員エジョフのラトヴィア・オペレーションによって粛清されている。

[44]クルーツィスの死亡通知は 1956 年にクラーギナの許に届き、「カザフスタンの収容所で 1944 年 3 月 16 日死亡」という内容であった。1989 年、子息エドアルドは КГВ に死因の再調査を依頼、そこで初めて「1938 年、逮捕直後に銃殺」が通知された。この事実からキュレーターのエグリチスが、3 人の逮捕の日付である 1 月 17 日をどの様に入手したのか不明である。
Margarita Tupitsyn, “Gustav Klutsis : Between Art and Politics,” *Art in America* (1991, January), pp. 41.
Derkusova Iveta, eds., *Gustavs Klucis* : *Complete Catalogue of Works in the Latvian National Museum of Art* (Latvia National Museum of Art, 2014), Vol. 1. p. 416, Vol. 2. p.320. Vol.2. pp. 30-38.

[45]*Эглит А.* Художник Густав Клуцис：о творчестве латвийского художника //Декоративное искусство. 1979. №7.

[46]*Г.Клуцис*. Право на эксперимент. // Рукопись хранится в Государственном музее В. В. Маяковского. 1935-1936. 22 листа с оборотами.

[47]*Огинская*. Густав Клуцис. С. 200.

同書は、初めてのモノグラフと言う点から、クルーツィス作品の分析とその評価を目的とし、その周囲の政治社会的状況および生産主義の理論・イデオロギー等は後景に置かれている。さらに年代として一定の時代的制約が見られ、特に 30 年代のイデオロギーについては触れていない。しかしクルーツィス作品に対する深い洞察と理解は現在においても一定の指標であり、唯一のクルーツィスの基本データになっている。

最後はトレチャコフ美術館である。クルーツィスは生前の 1929 年に、すでに自作品をトレチャコフ美術館に寄贈していた。それを核に、そこに大量の作品が以下のような経緯から追加されている。

ジョージ・コスタキスは、戦後まもなく 1949 年ころから、アヴァンギャルド芸術家の家族宅や、美術館の倉庫奥にしまい込まれていた作品を収集し始めている。しかし 1970 年代に自宅外の倉庫に秘匿した作品群が官憲に察知され、作品保存の危険性を感知したコスタキスは、故国のアテネに作品群を移動させることを計画した。コレクションのほぼ半分をアテネに送り、残りの半分のほぼ 500 枚の作品をトレチャコフ美術館に寄贈した。このトレチャコフ美術館のコスタキス・コレクションを担当したキュレーターが、H. アダスキナ[48]である。アダスキナによって主に「ヴフテマス」における生産芸術の教育システムの研究がすすめられ、その色彩学部教授であつたクルーツィスの生産主義芸術に基づく教授法及び教材等が研究対象になった[49]。

1977 年にアテネに移された作品群は、アテネで展示のあと欧米に回され、同年にドイツのデュッセルドルフ美術館で、1981 年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で展覧された[50]。このコスタキス・コレクションの欧米での展覧が、その後の欧米でのクルーツィス研究を始動させた。

以上が研究の第 1 世代―つまり基礎研究の概要とすれば、それを土台により広いコンテクストを視野に入れた研究、例えばイデオロギー、生産主義理論を視野に入れたクルーツィス研究は、ソヴィエト崩壊後の 1990 年代に現れている。それを代表するのがロシア系アメリカ人研究者 M. トゥピーツィンである。彼女は「ソヴィエト写真、1924 年– 1937 年」の中で、生産主義理論及びイデオロギーの重要性について次のように語っている:

「20 年代初期の生産主義イデオロギーと並んで、形式主義の手法とイデオロギーの内容を合一した形式的社会学的と呼ばれる方法は、レーニン死後の殆どのソヴィエト・アバンギャルド芸術に理論的土台を与えた。結果としてそれは、(中略) 様式的、図像学的に様々な創作実験を開始させた。[51]」と記している。

トゥピーツィンはしかしながら理論に対するそれ以上のアプローチを試みていない。また理論そのものには足を踏み入れていない。現代のフランス哲学の言辞を用いながら、「微細に見る」ことから始める図像分析は、緻密で斬新な解釈を提示し、クルーツィスに新たな光を投げかけている。

もう 1 人特にイデオロギー的アプローチを明確に打ち出し、個々の作品を具体的な政治的事件や社会動向を視野に入れて分析を試みているのが A. Ф. シュクリャルクである。彼はその著書『グス

---

[48] *Адаскина Н.Л.* Проект«производственной мастерской основного отделения»-Первая советская программа дизайнерского образования // Проблемы истории советской архитектуры. М., 1978. №4. С. 50-53.

[49] Там же. С. 50-53.

[50] Guggenheim Museum ed. *Art of the Avant-Garde in Russia : selections from the George Costakis collection* (New York, 1981), p. 320.

[51] Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photography, 1924-1937* (Yale University Press New Haven & London, 1996), p. 198.

タフ・クルーツィス、ヴァレンチナ・クラーギナ：ポスター、書籍グラフィック、雑誌グラフィック、新聞フォトモンタージュ、1922-1937 年[52]』の中で「この 2 人の芸術家の創作は、 ボリシェヴィキ党を支配していた指導者によって決定された当時の政治と密接に結びついており、 国内の重要な歴史的転換を反映していた。歴史的現実を考慮せずに 1920 年～1930 年のプロパガンダ芸術の傾向と特徴を理解することはできない」と述べ、その方針のもとに社会政治的視点そしてイデオロギーも視野に入れてアプローチを試みている。しかし理論及びイデオロギーへのアプローチはなされていない。

現在、最大のクルーツィス・コレクションを有するラトヴィア国立美術館キュレーターの I. デルクソーヴァを編集長に美術館が所蔵するクルーツィスの全作品・ドキュメント類・論文及び同時代人による重要な資料もすべて網羅した英語・ラトヴィア語・ロシア語で記された 2 巻本『グスタフ・クルーツィス』（2014 年）が出版された。ここではじめて 1936 年以降のクルーツィスの創作活動の闇の部分であった社会主義リアリズム転向後の絵画のすべてが初めて公開された。デルクソーヴァは、その中の論文「グスタフ・クルーツィスの理論の継承[53]」の中で、この 2 巻本の資料集によって、より発展的な研究の後押しになることを希望しつつ、イデオロギーによるクルーツィス研究の重要性、特に例を挙げて後述の 1937 年に書かれたクルーツィスの履歴書の内容の重要性を強調している。

まだ日の浅いクルーツィス研究に於いて、最も複雑で重要な、社会主義リアリズム時代の作品の理解の鍵となるイデオロギーもしくは理論からのアプローチは以上のように、なおその途上にあると言える。またそれが今後のクルーツイス研究の課題になっている。

第 3 節　本研究の方法論と構成

１．本研究の方法論

アジテーション芸術を対象にする分析研究の困難さは、描写の中に様々な要素が複雑に混在し、溶解していることにある。クルーツィスの場合は、一層その複雑さを増している。つまり生産主義イデオロギー（理論）の具象を目指していること、注文主が多くの場合国家・党であること、さらに社会主義リアリズムの時代には、生産主義理論自体が消失し、代わって上からのテーマと描写様式が与えられたこと等があげられる。

クルーツィスの描写芸術を分析の対象にする場合、ある一定のガイドラインもしくは一定の視点を定めることなしに分析を試みることは、研究の途上でその方向性を見失うことを意味する。さらに革命と共にロシアに登場したフォトモンタージュという手法を用いて、「労働者・労働者女性が歴史を創り」そして、「社会主義の完成」を目指す生産主義理論の具象をめざして開始されたクルーツィスの創作活動の、その 10 年後の社会は、全体主義プロパガンダ・マシーンのスターリン体制と呼ばれる「指導者崇拝」の時代であった。社会の変化の速度と時代の分断性を係数にしながら、クルーツィスはアジテーション芸術の創作に取り組んでいる。

分析者の立ち位置を明確にし、どのような視点で分析対象に対峙し、どのようなプロセスで

---

[52] *Шклярук А.Ф.* Густав Клуцис Валентина Кулагина. Плакат Книжная графика Журнальная графика. Газетный фотомонтаж. 1922-1937. M., 2010. C. 278.

[53] Derkusova Iveta, eds., *Gustavs Klucis* . Vol. 1. pp. 31-35.

分析を進めるのかを示すシンプルな見取り図が必要であると考える。以下にその見取り図を示したい。

・今後の分析の見取り図

初めに、クルーツィスのポスター（20 年代前半は雑誌挿絵）の描写を構成する内容を、次のような 3 つの要素に分解する。

1. 第 1 の要素――理論またはイデオロギー
2. 第 2 の要素――描写性・描写様式
3. 第 3 の要素――社会的・政治的状況

次に、ポスターは当該の時代の社会的政治的状況に密接に結びつき、相互に関連しあうことから、分析対象の時代をソヴィエトの当時の状況を考慮しての次のように 3 つに区分する。

1. 1921 年 ～1925 年―――革命後のカオスと高揚の時代
2. 1926 年 ～1931 年―――第 1 次 5 ヵ年計画の時代（準備期間を含む）
3. 1932 年 ～1938 年―――社会主義リアリズムの時代

最後に、3 つに分けた夫々の時代の、生産主義理論とクルーツィスの作品上の具象との相互関係を分析する。3 つの時代に対応する生産主義理論とクルーツィスの作品は以下のようになる。

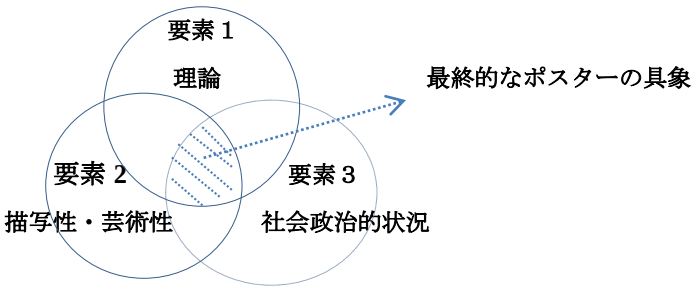
・3 つの時代の理論と作品

１．1921 年～1925 年－理論：アルヴァートフ著『芸術と生産』
　　作品：『労働通報』挿絵群

２．1926 年～1931 年－理論：「形式的社会学的方法」理論（「10 月」協会綱領）
　　作品：ポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」

３．1932 年～1938 年－社会主義リアリズムの時代
　　「公的制作」（社会主義リアリズム）と「私的制作」（生産主義）の相克

<表>分析のイメージ



ポスターの紙面上に描写として現れるのは、「要素 1」の理論と「要素 2」の描写性（芸術性）と「要素 3」の社会政治的状況が重複した破斜線部分である。「要素 3」の社会政治的状況を 3 つの時代に分け、各々の時代について、描写性と理論の相互関係を分析する。

・最終的な問題

第 3 期の社会主義リアリズムの時代に於いて、生産主義理論そして生産芸術はすでに消え去っ

ている。しかしクルーツィスの中には生産芸術を制作する熱意は消えていない。「スターリン崇拝」に象徴される「公的制作」と、生産主義理論の具象を求める「私的制作」の勝敗の決まっているクルーツィスの闘いの状況、そして「公的制作」に挺身する状況を作品の中に詳細に観察し、分析することによって、クルーツィスの制作の姿勢及びその意味を検討する。

最終の目標として 3 つの時代の相互関係を比較検討したうえで、第 3 期の社会主義リアリズムの時代の「公的制作」と「私的制作」の、クルーツィスにとって意味するものを考察する。

２．本論の構成

本論の目的は、生産主義芸術のなかからアジテーション芸術を選びとり、フォトモンタージュを手法として一定的に理論（イデオロギー）の具象を目指した（と想定する）芸術家クルーツィスの、理論とその具象の相互の関係について時代を 3 つに分けて検討する試みである。その中で筆者が最も問題にするのが、生産主義そのものが消滅し、フォトモンタージュ手法もフォルマリズムとして激しい批判を浴びることになった社会主義リアリズムの時代におけるクルーツィスの創作の姿勢である。つまり「公的制作」と「私的制作」の二重性が通常であったその時代に、クルーツィスがこれまで追求してきたアジテーション芸術としての「理論の具象」は、いかに可能であったか（不可能であったか）という問題である。

その前提として、社会主義リアリズムの時代に至るまでを、4 つの章に分けて論じる。

第 1 章において、クルーツィスが芸術家としての道を歩み始める以前、つまり生産主義以前の人間クルーツィスを培ったラトヴィアでの青年期を数少ない一次資料(2 つの履歴書-1926 年・1936 年)をもとにアプローチする。つまり幼少期の「1905 年革命」の経験、ペトログラードにおける「10 月革命」の勃発とそれに伴うラトヴィア狙撃兵部隊への志願入隊、そしてレーニンと共に冬宮襲撃を闘ったこと。その後政府移転に伴ってモスクワに移動し、そこで終生の師マレーヴィチによってモダニズム芸術（ロシア・アヴァンギャルド芸術）としてのスプレマチズムに邂逅するまでを述べる。

マレーヴィチとの離別の後、クルーツィスは生産主義者として芸術活動を展開している。第 2 章では、クルーツィスが終生堅持した「生産主義」について、その出自及び特徴をまとめた後に、1920 年代前半の生産主義理論の基盤となったボリス・アルヴァートフの著書『芸術と生産』を読み解く。その上で、レーニンの追悼の意味も含まれて出版された「全ソ労働組合中央評議会（ВЦСПС）」の機関誌『労働通報』の中に載るクルーツィスの挿絵群の分析を試みる。

次に時代を 1920 年代後半に取り、この時代が党内の権力闘争そして「第 1 次 5 ヵ年計画」の策定など激動の時代であり、また芸術潮流に於いても言語学研究家グループ「オポヤズ」の形式主義に象徴されるように様々な要素が作用しあう時代であることから、1920 年代後半の理論とその具象を 2 つの章にまたいで論じる。

社会的に多大な影響力をもった「オポヤズ」の形式主義との関係から、生産主義理論そのものが変容をきたしている。つまり「形式的社会学的方法」理論と呼ばれる理論がその後のアヴァンギャルド芸術運動の基本的理論になっている。そこから第 3 章では、「形式的社会学的方法」理論を理解するためにアルヴァートフ著『社会学的詩学』の 3 つの章を読み解く。生産主義理論は、1925 年の「レフ」崩壊後、その後継である「10 月」協会（1928 年設立）に継承されている。それゆえ社会主義リアリズムの時代にクルーツィスが内に持った生産主義の概念は、この時代性から推察して「10 月」協会綱領であると想定可能である。ここから『社会学的詩学』に引き続いて本章第 3 節に

於いて「10 月」綱領を読み解いていく。

第 3 章で論じた 1920 年代後半の生産主義理論を基にして、第 4 章では、「形式的社会学的方法」理論としての「10 月」綱領のイデオロギーが 1920 年後半のクルーツィスの代表作ポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」の中にどのように具象されているかを検証する。

以上 1920 年代の生産主義理論とその具象を検討したうえで、次の 3 つの章で社会主義リアリズムに於ける問題を扱う。

社会主義リアリズムを問題にするにあたって、第 5 章において、社会主義リアリズム芸術を「全体主義プロパガンダ・マシーン」と名付けたうえで、そのマシーンを構成する装置群の有機的結合体といえる MOCCX（「モスクワ地区芸術家連盟」）の様々なシステム（討論・出張・検閲等）を検討する。その後で、クルーツィスのフォトモンタージュ手法が俎上に上げられた MOCCX の「芸術家クラブ」において開催された、画家ニクリーチンの報告に基づく報告討論会の内容を、その速記録（「国立ロシア文学・芸術文書館（РГАЛИ）」からアプローチし、この時代のクルーツィスのフォトモンタージュの問題性について検討する。

第 6 章では、アヴァンギャルド芸術のフィナーレの舞台となる 1932 年～1935 年に時代をとる。当時クルーツィスの主な制作の場は新聞『プラウダ』の巻頭挿絵と注文数が激減した数少ないポスター作品であった。それらの「公的制作」の作品群を検討したうえで、そこに於いて生産主義理論の具象の可能性は残されていたのだろうか。第 2 節と第 3 節は、その問題について、1933 年 5 月 20 日にクルーツイス宅で撮影された独特な「手の型」を共にカメラの前に示すマレーヴィチとクルーツィスの写真を手掛かりに、この時期にクルーツィスの作品に新たな理論具象のツールとして登場する「ナポレオンの手」についてそのイメージを分析する。

1935 年 12 月の MOCCX のポスター部拡大委員会において、生産主義の洗い出し作業（粛清）が行われた。それは明らかにクルーツィスをターゲットにしたものであり、これを契機にクルーツィスはフォトモンタージュを捨て、社会主義リアリズム絵画に転向している。

第 7 章は、大テロルの時代にあたる彼に残された最期の 2 年間の創作活動（社会主義リアリズム絵画）に焦点を当てる。第 1 節では、クルーツィスの粛清の要因となったモスクワ在住ラトヴィア人団体のラトヴィア文化啓蒙協会「プロメテウス」におけるクルーツィスの活動について検討する。

そして最終節において、クルーツィスの創作活動の総括ともいえる 1937 年 5 月パリで開催された国際パリ博覧会のソヴィエト・パヴィリオンに展示された 2 枚のフォトモンタージュ・パネルを検討する。その 1 枚には、彼が描き続けてきた「赤旗を握る手」に象徴される「手」をもつ労働者が主要なテーマとして描かれ、もう 1 つのパネルは「公的制作」の典型としての「神スターリン」を描く作品であった。クルーツィスの絶筆となった 2 枚のフォトモンタージュ・パネルの分析を通して、クルーツィスの生産主義理論の具象を求めたクルーツィスの創作活動を総括する。

第1章　プレリュード

第１節　クルーツィスの生い立ち[54]

クルーツィスは、1895 年、ラトヴィアのバルト海沿岸リフリャンド県のヴァルミエラ郡の中心都市ヴァルミエラから、さらに離れた、沿岸部の小村ルエナに 6 人兄弟の次男（2 人の兄弟と 4 人の姉妹）として、ラトヴィア人の森林アルテリ労働者[55]の家庭に生まれた。生活に余裕はなく、クルーツィスは 9 歳の時から働きに出なければならなかった。夏は農場で働き、そして冬に学校で勉強した。絵を描くことは子供のころから好きであった。1905 年に 9 歳のクルーツィスはルエナ 2 学級男子学校（Руенское двухклассное мужское училище）に入学している。

クルーツィスの小学校入学の年に当たる 1905 年に、1905 年革命はラトヴィアへも波及し、9 歳のクルーツィスは自分が住む小村ルエナで竜騎兵による銃撃と、蜂起者の銃殺を目撃している。長兄ヤン・クルーツィスは、革命活動加担のために流刑にされた[56]。兄の逮捕の後に、クルーツィスは地下組織の依頼によってビラをまいたという。「兄の逮捕と 15 年の流刑宣言、そのすべてが私に忘れがたい刻印を残した。すでに 9 歳の時から、専制や官憲と闘うという無意識の願望があった。[57]」と自伝に記している。「専制や官憲と闘うという無意識の願望」は、その後のクルーツィスの創作活動における重要な要素になっている。



[図 1 [58]]

クルーツィスの希望は美術学校で学ぶことであったが、経済的な問題があった。クルーツィスはヴァルミエラ師範学校（Валмиерская учительская семинария）に入り、1911 年から 1913 年までそこで学んだ。その後 1913 年から 1915 年までリガ市立芸術学（Рижская городская художественная школа）　で学び、そこでラトヴィア絵画の秀でた画家 B. プルビト[59]の指導を受けている。卒業の年である 1915 年に、クルーツィスは軍に召集され、ペトログラードのオフタ地区歩兵部隊へと配属された。軍務に付き乍らクルーツィスは、「全ロシア芸術奨励協会学校」（Школа Всероссийского общества поощрения художеств）に学び、そこで画家・神秘主義者・

---

[54]本節は、クルーツィスの 2 つの履歴書（1926 年、1937 年）及びオギンスカヤ著『グスタフ・クルーツィス』第 1 章を基礎資料にしている：
РГАЛИ, ф. 682, оп. 1, Ед. хр. 1118, л. 8.
Клуцис Г. Г.Клуцис // Автобиография в кн. Советские художники. Том1：Живописцы и графики. М., 1937. С. 115-116.
Огинская. Густав Клуцис. С. 7-14.

[55]アルテリ（Артель）：ロシアの賃金労働者の同業者組合。

[56]長兄ヤンは、1917 年に恩赦となり、その後ロストフ・ナ・ドヌーに住んだ。1937 年 8 月クルーツィスは文化啓蒙団体「プロメテウス」のコミッションにより、ロストフ・ナ・ドヌーに出張している。しかし長兄に面会した記録はない。Derkusova Iveta, eds., *Gustavs Klucis.* Vol. 1. C. 202.

[57]*Г.Клуцис*. Г.Клуцис // Автобиография В кн. Советские художники. С. 116.

[58][図 1]B. プルビト「雪解け」1910 年

[59]ヴィルヘルム・プルビト（Purvitis V.: 1872 年-1945 年)ラトヴィアの写生画家。フランス・ドイツに長く留学し、西欧モダニズム、特に印象主義の影響のもとに独自の様式をうち立てた。1895 年～1910 年、ロシアの「芸術世界」に参加。1909 年～1915 年リガ市立美術学校で教鞭をとった。この時 A. ドレヴィン、クルーツィスを指導した。1919 年～1940 年、国立リガ美術館の館長を務める。

考古学者として著名な H. リョーリフ[60]の影響を大きく受けたという[61]。

クルーツィスが兵役についていたその時に 1917 年革命が勃発した。クルーツイスは独裁制反対を叫び、当時新政府警護のためにスモーリヌィに配置されていた赤色ラトヴィア狙撃兵部隊[62]の第９連隊に志願兵として出頭した。銃を持ちレーニンと共に冬宮襲撃に参加している。10 月革命勃発に伴うラトヴィア狙撃兵部隊への志願の経緯は、「私は銃を持ち独裁制反対を叫び革命に参加した[63]」と誇り高く表現されている。レーニン警護で名を知られたラトヴィア狙撃兵部隊は、クルーツィスにとって終生変わらない誇りであった[64]。

翌年 3 月 10 日から 11 日にかけての夜、政府のモスクワ移転に伴い武装警備の一員として政府に同行し、モスクワに移動し、その後モスクワのクレムリンの警備当番になった。自由な時間を利用して И. И. マシュコフ[65]のスタジオに通った。この当時のクレムリンの写生画「クレムリンの庭で」[図 2]が残されており、また妻クラーギナの話として、写生するクルーツィスにクレムリンを散歩するレーニンが静かに近寄り話しかけたこと、そしてそのことをテーマに「クレムリンのイリイチ」・「土曜労働のイリイチ」・「ソフナルコムの階段のレーニン」等を制作したとされるが[66]、それらの作品は現在残されていない。

1918 年第５回全ロシア・ソヴィエト大会（7 月 4-10 日）最中の 7 月 6 日にエスエル左派の反乱が起こり、クルーツィスはラトヴィア軍狙撃兵機関銃士としてその鎮圧部隊に参加した。彼は「共産主義者であるバルチック艦隊員のマリコフからボリショイ劇場の柱の大パネル画を注文され[67]」、その作品は、実際にボリショイ劇場の柱にパネル画として展示された。それが「襲撃、ラトヴィア狙撃兵」（別タイトル「襲撃、反革命に一撃を」1918 年）[図 3]である。

---

[60]ニコライ・リョーリフ（Рёрих Н.: 1874 年-1947 年)旅行家、画家、神秘思想家。

[61]*Огинская.* Густав Клуцис. С. 9.

[62]第 1 次大戦の勃発と共にラトヴィアはドイツ軍によってクールランドが占領された。居住地域分断の危機に立ったラトヴィアは、ドイツ軍との戦いのために労働者と小作農を中核とする「ラトビア軍編成部隊」を編成。その後 10 月革命の開始とともに全ロ中央執行委員会の指令により「ラトビア軍編成部隊」の中から「ラトビア狙撃兵合同中隊」が形成された。

[63]РГАЛИ, ф. 682, оп. 1, Ед. хр. 1118, л. 8.

[64]このことは、ヴフテマスでの教授時代に、狙撃兵の制服を着けて撮影した自らの写真を自作品にモンタージュして使用したこと、そして 1935 年-1936 年に書かれた未完手稿『実験の権利』のなかで、下書きのメモ的な文章が多いなかで、ラトヴィア狙撃部隊によるエスエル暴動鎮圧については、整然と日付も詳しく記録されていること、それらにあらわれている。

[65]イリヤ・マシコフ（Машков И.: 1881 年-1944 年） 1910 年、絵画における未来派に当たる「ダイヤのジャック」に参加。1920 年より「アフル（革命ロシア芸術家協会)」に所属し、リアリズムを追求した。後にクルーツィスは未完手稿『実験の権利』の中で、「ヴフテマス」での旧師マシュコフを「やっつけ仕事のフォルマリスト画家」と激しく非難している。

[66]*Г.Клуцис.* Г.Клуцис // Автобиография В кн. Советские художники. С. 115-116.

[67]Право на эксперимент.



[図 2[68]]

当時の師マシュコフのセザンヌ主義の影響が色濃くみられる。色彩による造形性によって、クレムリンの初夏の光の陰影が立体感として単純な筆致の中に表現されている。この後、彼のテーマは平面による立体性の表現になっている。



[図 3[69]]

自ら狙撃兵として参加した革命を、イタリア未来派の影響によるスピード感を取り入れて、革命のプロセスを瞬時の中に描いている。右上にはニコライ 2 世の写真が、左下には注文者マリコフの写真がモンタージュされている。

*

1918 年、クレムリンにおいてラトヴィア狙撃兵第 9 部隊に属する画家 A.ドレヴィン[70]が企画した「赤色ラトヴィア狙撃部隊作品第 1 回展覧会」が開催された。この展覧会参加者の優秀者 3 人に学習推薦状が与えられ、クルーツィスはその 1 人として、1918 年 10 月に、同年設立された「第 2 スヴォマス（第 2 国立自由工房)」への入学が許可された[71]。クルーツィスは、1918 年から 21 年の卒業までの 4 年間を、同校とその後身である「ヴフテマス」の学生として過ごしている。彼は後に、「ヴフテマス」の時代を振り返り、手稿「実験の権利」のなかでその日々を「実験と分析の時代[72]」と名付けている。

1918 年 9 月 5 日、「教育人民委員部造形部（ナルコムプロス・イゾ)」は、国内の帝政時代からの芸術教育機関を解体した上で、全国的規模で「国立自由工房（スヴォマス)」等を組織した。モスクワでは第 1 及び第 2「スヴォマス」が設立された。さらに 1920 年 6 月、「ナルコムプロス・イゾ」は、第 2 次改革として、第 1・第 2「スヴォマス」を合併し、「国立高等芸術・技術工房（ヴフテマス)」を設立させた。

またその 1 カ月前の同年 5 月には、「ヴフテマス」の付属研究機関として「芸術文化研究所（イン

[68][図 2]クルーツィス「クレムリンの庭で」1918 年

[69][図 3]クルーツィス「襲撃　ラトヴィア狙撃兵」1918 年

[70]アレクサンドル・ドレヴィン（Древиньш А.: 1889 年-1938 年）アヴァンギャルド芸術家。1908 年リガ芸術学校に入学。B. プルビトに師事する。1914 年からモスクワで活動。ナルコムプロス・イゾ部で文化政策の仕事を担う。「ヴフテマス」教授。30 年代には、激しいフォルマリズム批判の対象になった。クルーツィスと同日に逮捕、同日に粛清されている。

[71]*Шалба В.* Латышские художники в Москве 20-30гг. XXвека // Россия и Балтия. 2006. С. 178-199.

[72]*Г. Клуцис*. Право на эксперимент.

フク)」が設立され、実験と分析に基づく研究の場になった。「インフク」で研究し、「ヴフテマス」でそれを実現するという連環がここに成立している。これら芸術諸機関の主要な勢力が、旧ロシア未来派の流れをくむアヴァンギャルドの芸術家たちである。

これら「スヴォマス（ヴフテマス)」・「インフク」を舞台に、そして少しのタイムラグをもってネップという社会的状況を背景にして、理論を携えた 2 つの芸術潮流である「スプレマチズム（ウノヴィス)」と「生産主義」が出現し、それぞれ活動を開花させ、その後相互に対立し、最終的には 1921 年 12 月 26 日に、「インフク」における討論で「スプレマチズム」は敗北している（後述)。クルーツィスは、1 つの象徴としてこの日を境に、自らの立場を「スプレマチズム」から「生産主義」に乗り換えている。

第 2 節　ロシア未来派由来の 2 つの芸術潮流 －「スプレマチズム」と「生産主義」

1920 年代後半に、雑誌紙上で展開された様々な論争のなかで、「レフ」に対する批判や揶揄の理由として多く挙げられるのが、「レフ」が未来派を出自としていることである。『新レフ』8-9 号（1927 年）に載せられたマヤコフスキイの論文「ただし回想記ではなく」のなかで彼は「未来派に芸術を支配する権利を奪取された、とかいう伝説が今もしばしば繰り返し口にされている。・・中略・・乱暴に厚かましく奪取された、そして革命の陽光で花開かんと待ちかまえていた古い審美家達の慎ましい花は踏みにじられたと言うのだ（やっと 5 年目にアカフルの様々な花が開いた)」とアカデミー系芸術家と「アフル[73]」を繋げた自作の造語「アカフル」を用いて反論し、文末で「アフルが少なければ少ないほど工業化は進むのだ[74]」と締めくくっている。

未来派自体はロシア発の運動であるが、しかしほぼ同時期に西欧モダニズムであるキュビズム、印象派、セザンヌ主義が一気にロシアに流入し、それら西欧モダニズム、特にキュビズムを軸にして未来派の画家達は独自の道を求めた。絵画におけるロシア未来派は、1909 年に結成され、セザンヌ主義を高く掲げた、マレーヴィチを長とする芸術家団体「ダイヤのジャック[75]」と、フォークロア的なプリミティブ絵画を志向してそこから分派した「ロバの尻尾[76]」(1911 年末)に始まっている。そしてその主要な特徴は、造形芸術が文学領域と相携えて運動を展開させたことであった。

文学における「未来派」は、1910 年、冊子『裁判官の飼育場』で産声を上げている。翌々年、ブルリューク、マヤコフスキイ、フレーブニコフ、クルチョーヌィフの 4 人は連名で、詩集『社会の趣味の平手打ち』の中に声明文を出し、そこで次のように主張している：「我々だけが我々の時代を代表する者である。言葉の技術でもって時代の角笛を吹き鳴らすのは我々である。過去は狭苦しい。アカデミーやプーシキンは象形文字よりわかりにくい。プーシキン、ドストエフスキイ、トルスト

73「アフル」（AXPP：ロシア革命美術家協会 1922 年結成の移動展派（リアリズム）の系譜を引く美術団体。左翼芸術に異を唱え、20 年代中ごろまでにロシア芸術団体で最も影響力を持つようになり、政府に直接援助を受けていた。代表的画家としてゲラーシモフ、カツマン、ブロツキイ等（第 3 章で詳述)。

74ウラジーミル・マヤコフスキイ(梶繁樹訳、桑野隆・松原明編)「ただし回想ではなく・・」『ロシア･アヴァンギャルド８　事実の文学』国書刊行会、1996 年、40 頁。

75「ダイヤのジャック」（Бубновый валет：1909 年−1912 年）ラリオーノフ、ゴンチャローワ、ファリク、レントゥーロフ、イリヤ・マシュコフ、クプリーン、コンチャロフスキイ、マレーヴィチ等をメンバーとする、描写芸術における革命前未来派を代表するグループ。

76「ロバの尻尾」(Ослиный хвост：1911 年～1915 年)ラリオーノフとその妻ゴンチャローワ、マレーヴィチ、タトリン。特に民族芸術を志向した革命前アヴァンギャルド流派。

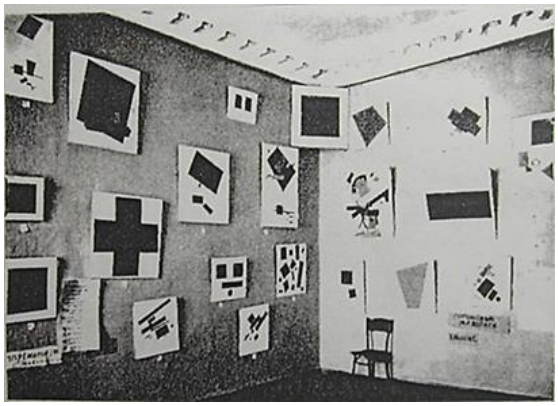
イ等々を現代の汽船から放り出せ[77]」。こうして未来派は、あらゆる既成の価値観を否定した。

伝統的な言語システムの破壊、意味をなさない音によるザーウミ言語（超意味言語）、社会的慣習やブルジョア趣味への唾棄、それを地で行くように自ら黄色のチョッキを着て、顔に顔料を塗り、夜な夜なカフェで騒動を起こした。こうして反社会的にも見える過激な芸術運動が展開された。

この未来派の芸術運動の中から、最終的に極限まで抽象性を求める２つの流派が出現している[78]。1 つが、マレーヴィチの平面性と浮遊性を志向するスプレマチズム絵画。代表作「黒の方形」（[図 4-1]）は、1915 年ペテルブルグの展覧会「最後の未来派絵画展 0-1」で初めて展示されている[図 4-2]。もう 1 つがイーゼル画を捨て、3 次元（空間性）を指向した「構成主義」である。それはタトリンのカウンター・レリーフ（抽象的 3 次元作品）[図 5-1]や「第 3 インターナショナル記念塔」模型[図 5-2]に象徴されている。前者は、生活を超越するものとしての芸術の精神性を目指し、後者は、芸術を超越するものとして生活を捉えて、それぞれ新しい物的環境の構築を目指し、そしてその実践のための活動母体を組織している。前者のそれが「ウノヴィス」（マレーヴィチ）であり、後者が左翼芸術家団体「レフ」である。



[図 4 -1[79]]



[図 4-2[80]]

[77]水野忠夫『マヤコフスキイ・ノート』中央公論社、1992 年、86 頁。

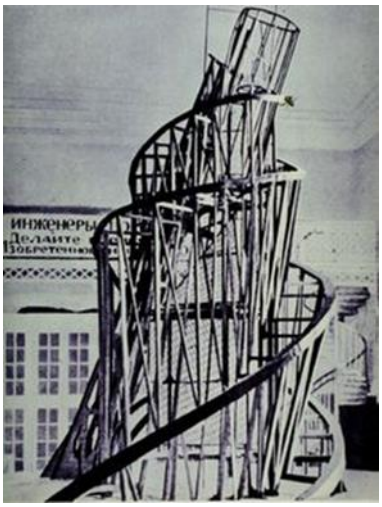
[78]この概念はハン・マゴメドフの次の資料を参考にした：*Хан-Магомедов.* Конструктивизм-Концепция формообразования. С. 181.

[79][図 4-1]マレーヴィチ「黒の方形」1915 年

[80][図 4-2]展覧会「最後の未来派絵画展 0-1」1915 年：39 枚のスプレマチズム絵画が展示された。



[図 5-1[81]]



[図 5-2[82]]

両者の目指す方向は逆であったが、しかしこれまでの芸術概念の枠を越えるものであった。全く新しい芸術であるゆえにウノヴィス（マレーヴィチ）も構成主義も、それを成立させるためにはそれを支える理論が必要であった。マレーヴィチは自分自身の力で理論家と画家の役割を果たした。しかし構成主義は、それが不可能であった。それを支えたのが理論家である。理論家も、彼らが新たに作り出した芸術理論、つまり生産主義理論に相応しい新しい芸術が必要であった。互いが互いを必要とした、その生産主義理論家の役割は「構成主義が時代との有機的結合を獲得することを手助けしたことにあった。[83]」

未来派は 1915 年に事実上終息する。マヤコフスキイは文集『奪取した』の巻頭論文「タールの一滴」の中で「我々の破壊のプログラムの第 1 部が完遂した。だからもし今日我々の手中に道化のガラガラのかわりに、建築家の設計図があっても、驚かないでいただきたい[84]」と記している。マヤコフスキイは、道化のような破壊運動を後にして、革命後「レフ」に於いて 3 次元を志向する設計図による創作活動、つまり構成主義をすでに 1915 年に予見している。

旧ロシア未来派の画家たちは、自らの芸術を社会革命に先行する「芸術における革命」とみなしていた。それは革命後新政府の認めるところとなり、既存の価値の否定を主張していた旧未来派の芸術家たちの多くは、新政府の芸術政策の要人として取り入れられた。そして彼らの多くは、新たに設立された「スヴォマス（ヴフテマス)」と「インフク」に集中して集められた。

1918 年 10 月、「第 2 スヴォマス」に入学したクルーツィスは、マレーヴィチの工房「新芸術スプレマチズム工房」に翌 1919 年 1 月に参加している。

第 3 節　クルーツィスと「スプレマチズムの党ウノヴィス」[85]

[81][図 5-1]タトリン「カウンター・レリーフ」1915 年制作、1925 年作者によってリモデルされた作品。材料：鉄・銅・木材。

[82][図 5-2]タトリン「第 3 インターナショナル塔」1920 年。

[83]*Хан-Магомедов.* Конструктивизм. С. 181.

[84]*Маяковский В.* Капля дегтя // Взял. 1915. С. 16.

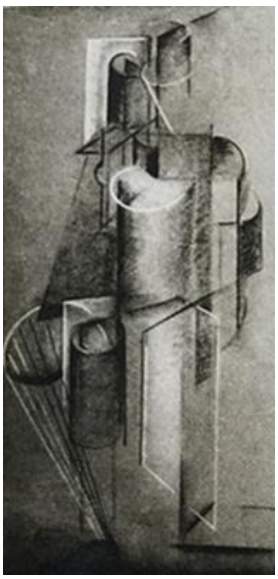
[85]本節で検討するのは、クルーツィスがマレーヴィチを師とした「ウノヴィス」の時代、つまり 1919 年-1921 年の 3 年間である。この時期のクルーツィスの 1 次資料はほぼ見当たらない。さらに現在なお多く引用されるオ

マレーヴィチは、革命前「未来派」の「ダイヤのジャック」そして「ロバの尻尾」の活動を拠り所にして、果敢に西欧モダニズムとロシア未来派を追体験しながら、印象派―セザンヌ主義―キュビズムークボ・フトゥリズム[86]（立体未来派）―超理性的リアリズム（ザウムヌィ・リアリズム）―アロギズム（非論理主義）という画風をほぼ 10 年で駆け抜け（1905 年～1915 年）、最終的に対象を越え出た「無対象絵画」（「スプレマチズム」）に到っている。[図 4-1] [図 4-2]

マレーヴィチの教授法は、最新の芸術原理の首尾一貫した論理的学習方法であり、それは印象派から始まり、セザンヌ主義、キュビズム、そしてスプレマチズムに到達する発展段階に基づいていた。クルーツィスは、その教授法に従って芸術家の一歩を踏み出している[図 6-1] [図 6-2] [図 6-3]。



[図 6-1[87]]



[図 6-2[88]]



[図 6-3[89]]

クルーツィスが「第 2 スヴォマス」のマレーヴィチのアトリエに入学した 1919 年の夏、それはマレーヴィチが、モスクワ郊外の小村ネムチノフカのダーチャ（別荘）で芸術哲学に関する最初の体系的論文「芸術における新システム」の執筆に集中した時であった。それに「骨肉の青い世界」（絵の客体となる現実の世界）とのあらゆる繋がりを断ち切る、新たな絵画秩序としての「新システム」が説かれていた。芸術の「新システム」としてのスプレマチズムの理論は、この 1 年後の 1920 年 1 月にヴィテプスクの地の、「ヴィテプスク芸術学校[90]」で、学生芸術家集団「ウノヴィス（新し

ギンスカヤの著書『グスタフ・クルーツィス』においても「ウノヴィス」におけるクルーツィスの活動については、全く触れられず、マレーヴィチに関する言及もない。以上のような状況から論者は、本節ではマレーヴィチからのアプローチによる次の 2 つの資料を主に参考にした：

Шатских А. Витебск: жизнь искусства 1719-1922. М., 2001. С. 235.

Уновис // Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство архитектура / Под ред. Сарабьянова А. Д. Ракитина В. Н. М., 2014. Т. Ⅲ. книга 2. С. 321-329.

[86]イタリア未来派とキュビズムを合体させた、ほぼ 1907 年～1916 年に志向されたロシア・アヴァンギャルド芸術の一様式。

[87][図 6-1]クルーツィス「キュビズム」1919 年

[88][図 6-2]　々　「クボ・フトゥリズム（立体未来派）」1919 年

[89][図 6-3]　々　「スプレマチズム」1919 年

[90]1897 年に Ю.ペンによって設立された私立芸術学校。革命後、旧帝政時代の芸術学校の再編成によって「スヴォマス」に編入された。名称はそのまま「ヴィテプスク芸術学校」も用いられている。

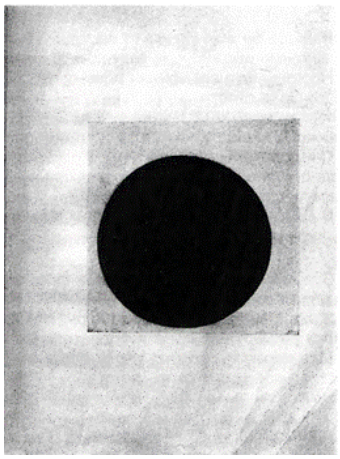
い芸術の設立者)」という活動母体を持つことになった。

・スプレマチズムとは？

1913 年、ロシア未来派のメンバーによってA．クルチョーヌィフ作オペラ「太陽の征服」（ペテルブルグ、ルナ・パルク劇場）が上演された。マレーヴィチは衣装デザインと舞台装飾を担当し、ここに初めてスプレマチズムの原型が現われている。理論として現れたのは、展覧会「最後の未来派絵画展　0･10」(ペテルブルグ)のカタログ「キュビズム、未来主義からスプレマチズムへ[91]」（1915 年）に於いてである[図 7-1] [図 7-2]。



[図 7-1[92]]



[図 7-2[93]]

マレーヴィチは、西欧モダニズムの様々な実験のプロセスを経て、スプレマチズム絵画に到達したことを「フォルム・ゼロ」と名付けて、カタログの巻頭の言葉として次のように記す：

「絵画とは､そこに描かれた自然の一隅やマドンナ､破廉恥なヴィーナスを見るものだという通念、そういった通念が消えさってはじめて、われわれは純粋に絵画的な創造と出会うことになる。わたしはフォルム-ゼロにおいて変貌を遂げ、アカデミックな芸術の掃き溜めから私自身を引き上げた[94]」、そしてさらに「正方形は無意識的なフォルムではない。それは直感的理性による創造である。新しい芸術の顔！正方形は生ける御子（живой, царственный младенец）である[95]」と記している。

絵画に描かれたものーそれを客体として観衆が見る、そのようなこれまでの絵画のシステムを否定して、新たなシステムを求める自らの立場をフォルム・ゼロとあらわしている。フォルム・ゼロに立つ新しいシステムにおける顔―つまり本質を「方形」と定義し、それを「直感的理性による創造」そして「生ける御子」と言い換えている。「生ける御子」とは、十字架での贖いの死の後も「なおこの地上に生命をもつ神の子イエス」と解釈可能であり、それは「もう 1 つの御言葉」・「もう 1

[91]マレーヴィチ（宇佐見多佳子訳）『零の形態　スプレマチズム芸術論集』水声社、2000 年。13-62 頁。
Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму., М., 1916. С. 136.
[92][図 7-1] 「芸術における新しいシステムについて」表紙（第 3 版）1916 年。
[93][図 7-2] 「芸術における新しいシステムについて」挿絵（6 頁）1916 年。
[94]マレーヴィチ（宇佐見多佳子訳）『零の形態　スプレマチズム芸術論集』水声社、2000 年、13 頁。
[95]マレーヴィチ『零の形態』56 頁。

つの真理」と言い換えることが可能であろう。マレーヴィチはそれを「絶対的な無対象（無）の世界」と名付けている。

マレーヴィチは、翌 1916 年 6 月 23 日付けの M. マチューシン[96] へ手紙の中で次のように、それを展開させている：

「未来主義とキュビズムにおいては、・・・空間だけに勢力が集中されましたが、その形態は対象性を断ち切れないままで、世界空間の存在を想像することさえ許しません。・・・白いキャンバスの上に吊り下げられた絵画的な色彩の平面こそ、私たちの意識に強力な空間という感覚を喚起させるのです。[97]」（下線：大武）

「絶対的な無対象の世界」を「世界空間」と言い表し、その「世界空間」を表現するものが、「吊り下げられた絵画的な色彩の平面」―つまり浮遊性を持つ「方形」であるとする。

これらの概念は、クルーツィスがマレーヴィチの下で制作を開始した 1919 年の夏に記された「芸術における新しいシステムについて」のなかで、「第 5 の基準」・「エコノミー」と言う新しい言葉となって次のように記される；

「私は行く　私の新しい道を・・・現代性の極致たる正方形、・・・私はこの形の持つ生命を、現代的な行為のエコノミー的発展の基盤としよう。・・・創造活動の現代性をはかる新しい、第五の尺度それを評価し、定義づけするものはエコノミーである[98]」

当時の西欧及びロシアの思潮の影響が色濃く認められる「エコノミー」及び「第 5 の基準」という概念[99]は、マレーヴィチにとっては同義であり、「形態や色彩のラジカルな単純化、ついには「無」「無対象」へと至らしめる原理[100]」であり、そのような芸術的行為によってすべての人々に対して「無対象の世界（無）」を露出させることであった。

それはまた聖書の「オイコノミア」（神の計画・節度）を語源とするという解釈も見られる[101]。つまりマレーヴィチの一元論的世界観に基づく、「生命」・「（神の）絶対性」・「無」を表わすものであり、1919 年 12 月に書かれた『スプレマチズム 34 の素描』のなかの次の言葉で総括されうる：

「我々はまずその絵のなかに窓を見、その窓から生命をみるのだ。[102]」

浮遊する方形の構成を通して、この世界の無・真理・生命・絶対性を熟視することである。

後述のように（第 6 章 2 節参照）、マレーヴィチは 1919 年の冬、モスクワ郊外の小村ネムチノフカのダーチャに身重の妻を抱え、食料欠乏と寒さの飢餓状態のなかにあった。このような時に「ヴ

---

[96] ミハイル・マチュシン（Матюшин М.: 1861 年-1934 年）アヴァンギャルド芸術家、作曲家。

[97] Малевич о себе, современники о Малевиче : письма, документы, воспоминания, критика / Под ред.Вакара И. А., Михиенка.Т. Н. М., 2004. т. 1, С. 89.

[98] マレーヴィチ『零の形態』89-90 頁。

[99] 「エコノミー」という概念は、E. マッハや R. アヴェナリウスを通して、また「5 次元」という概念は P. ウスペンスキーの「第 3 の原理」などの著作を通じて当時の知識人の間に広まっていた一元論的な認識である。
エルンスト・マッハ（1838 年-1916 年：物理学者・哲学者）は「感性的要素一元論」を構想し、マッハのこの思想は、チューリッヒ大学の哲学者 R. アヴェナリウスの主張する「経験批判論」ときわめて似ており、彼らの思想をまとめて「マッハ主義」または「経験批判論」と呼ばれている。マレーヴィチ『零の形態』154 頁。
ピョートル・ウスペンスキー（1878 年-1947 年）神秘思想家。哲学者。

[100] マレーヴィチ『零の形態』154 頁。

[101] ジャン＝クロード・マルカデ（五十殿利治訳）『マレーヴィチ画集』リブロポート、1994 年、24-25 頁。
『新約聖書』「エペソ人への手紙」1-10

[102] К. С. Малевич Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913-1929. М., 1995. С. 393. (Собрание сочинений в пяти томах ; т.1) С. 185.

ィテプスク芸術学校」の教授のポストを提供する全権委任状を持ってモスクワにやって来たのがリシツキイであった。マレーヴィチは、その申し出を受け入れた。そしてヴィテプスクに出発する直前に「スヴォマス」当局に次のような報告書を提出している：

「第２国立自由芸術工房執行委員会に対する工房長カジミール・マレーヴィチの声明。
工房で制作したいという希望にもかかわらず､私にはクヴァルチーラ(寒いダーチャに住んでいる)も、薪も、明かりもない。私に生活と制作のあらゆる条件を提示するヴィテプスク工房からの招きを受け入れ、モスクワでの制作を断念せざるを得ない。

K. マレーヴィチは委員会に対し、給与や差額の支払いを以下の住所に送付されることを願う：ヴィテプスク・ブハリンスカヤ 10、国立自由芸術工房。1919 年 10 月 29 日[103]」

こうしてクルーツィスが学ぶマレーヴィチの「スプレマチズム工房」は無くなり、その学生の一人イリヤ・チャシュニク[104]がマレーヴィチに同道し、11 月 5 日にヴィテプスクに到着している。他方クルーツィスとＣ．セニキン[105]はそのまま「スヴォマス」に留まり、時にマレーヴィチのヴィテプスクの宿舎を訪ね（シャツキフによれば 2 回当地を訪問している)、他方マレーヴィチは頻繁にモスクワを訪問し、時には長期間にわたって滞在し教育活動を行った[106]。

マレーヴィチはヴィテプスク芸術学校に着任直後（11 月 15 日)、芸術学校の授業教程として全 18 条の「芸術における〈A〉の設定[107]」を提示している（より重要な 7 つを記す：大武)。

＊

「芸術における〈A〉の設定」

１．第５（エコノミー）の次元が確立されつつある。
２．すべての創造的発明、その構造、構成、システムは第５次元という基盤に基づいて作り上げられなければならない。
４．発明品（芸術作品）の完成度と現代性は第 5 次元によって決定される。
５．美的な統制は反動的な尺度として拒絶される。
６．すべての芸術―絵画、色彩、音楽、建造物―は「技術的な創造」というパラグラフのもとにまとめられる。
７．内容のもつ精神的な力は「肉と骨の緑の世界」の属性として拒絶されなければならない。
11．時間を国家の手から解放し、発明者の役に立つものにしなければならない。（下線：大武）

＊

こうしてエコノミーの概念に基づく新しい芸術形式習得に向けた教育綱領が立てられた。

---

[103] *Шатских.* Витебск. С. 50.

[104] イリヤ・チャシニク（Чашник И.: 1902 年-1929 年）ラトヴィア生まれ、その後ヴィテプスクに移る。Ю. ペンの画塾に通い、シャガールに師事する。リシツキイの影響のもとに「ウノヴィス」に参加し、その中央委員会委員となる。1921 年～1922 年まで「ウノヴィス」の「絵画構成工房」で教授。1922 年、マレーヴィチと共にペトログラードに行き、1923 年から国立磁器工場で革命をテーマにした新しい食器の形態をデザインした。「青年労働者造形芸術（イゾラム)」の指導者の一人。

[105] セルゲイ・セニキン（Сенькин С. ：1894 年-1963 年）「スヴォマス」でクルーツィスと共にマレーヴィチの工房で学び、共に「ウノヴィス」に参加した。「ヴフテマス」の生産主義運動である「革命工房」においてもクルーツィスと共に活動し、その後も MOCCX ポスター部においても活動を共にした。クルーツィスとの共同制作の作品も多い。

[106] *Шатских.* Витебск. С. 50.

[107] マレーヴィチ『零の形態』149-153 頁。

ここにマレーヴィチの新たな観点が示されている。それが、芸術と権力の問題である。国家による「美的な統制は・・・拒絶され」、そして「時間を国家の手から解放し、発明者（芸術家：大武）の役に立つものにしなければならない。」―つまり芸術と言う営みの時間は、国家から切り離されたものであり、芸術は芸術言語で「無対象の世界」を求める自律的システムであることをここに明言している。それは、後述する生産主義者との討論で敗北したマレーヴィチが、1922 年春に記した論文「神は捨て去られてはいない―芸術・教会・工場」のなかでよりはっきりと言及されている。それは、スプレマチズムと生産主義との関係に於いて、芸術様式の違い以上に大きな相違点になっている。この問題は、1930 年代のクルーツィスのポスター制作における「私的制作」（理論の具象の志向）と「公的制作」（スターリン崇拝）の問題につながるものである。

翌 1920 年 1 月には、マレーヴィチは約 40 名からなる学生芸術家集団「モルポスノヴィス（新芸術の若き擁護者：Молпосновис）」を設立し、それは 2 月 4 日に「ウノヴィス（新しい芸術の設立者：Уновис）」と改名された[108]。以後「ウノヴィス」が、マレーヴィチのスプレマチズム運動の活動母体になっている[109]。

「ウノヴィス」のイデオロギーの基本は、純粋芸術であるスプレマチズム芸術システムを、環境デザインの分野へ移行させること、つまり新しい芸術形式のプロパガンダと結びつけて、都市環境を創造するという社会活動であった。さらにそれは集団的創造の思想に基づいて、ウノヴィス員が共同して様々な都市環境をスプレマチズム絵画で創作することであった。それ故多く催された「ウノヴィス展覧会」の作品は匿名で展示されている[110]。

このようにして 1920 年～1922 年の間に、地方の官庁等からスプレマチズムによるパネル画・ファサード・祝祭旗・電車の装飾等の注文が相次ぎ、それに応じるように布地のデザイン及び制作等にも創作の領域を拡大していった。同時に 1920 年～1921 年にかけてマレーヴィチは、ヴィテプスクを拠点にして、オレンブルグ・スモレンスク・ペルミ・サラトフ・エカチェリンブルグ・オデッサ・サマーラなど次々に地方の「スヴォマス」の工房を中心に支部を作り、自ら「スヴォマス」で教えた弟子をそこに送り、彼らに自身の教育システムによる教授活動を課しながらスプレマチズム運動を拡大していった[111]。そしてモスクワにいて中央のヴィテプスクと緊密な結びつきを維持したのが、「ウノヴィス」モスクワ支部のクルーツィスとセニキンであった[112]。彼らはまた同時に「スヴォマス（ヴフテマス）」の学生でもあった。それは次のことを意味している－後述のように 1921 年 1 月～3 月にかけて、「インフク」における「絵画の根本的要素」をテーマにしたアヴァンギャルド

---

[108]マレーヴィチは、1920 年 4 月 20 日に生まれた娘に「ウノヴィス」から「ウナ」と名付けている。ウナはマレーヴィチの 1928 年から始まるモスクワ郊外の地ネムチノフカをモチーフにした「農民シリーズ」開始の 1 つの要因になっている（後述：第 6 章）。

[109]「ウノヴィス」は、1923 年以降ペトログラード芸術文化博物館（1925 年からギンフク：ГИНХУК:国立文化研究所）を拠点とし、1926 年解散している。代表的メンバーとして：B. エルモラエヴァ、H. コーガン、H. スエチン、Л. ヒデケリ、И. チャシニク、Л. ユージン 他。スエチンは、マレーヴィチの死（1935 年）まで行動を共にした。後述のように（第 7 章）1937 年のパリ国際博覧会ソヴィエト・パヴィリオンでは、クルーツィスの作品展示室の内装柱をスエチンが制作している。

[110]*Уновис* // Энцикропедия русского авангарда. С. 321.

[111]最も早くに作られた支部が C. セニキンを代表とするエカチェリンブルグ支部であった。サマーラ支部はマレーヴィチのモスクワ「スヴォマス」時代の弟子 Г. リャジスキイが代表になっている。後述のように、リャジスキイは 1930 年代に社会主義リアリズム画家として名を馳せ、MOCCX において党のエイジェント的な立場にあった。

[112]*Шатских*. Витебск. С. 104.

芸術家たちによる討論を通じて、構成主義さらに生産主義が出現している。そしてクルーツィスとセニキンは、「ウノヴィス」の活動と並行して、もう１つの新たな芸術潮流「構成主義（生産主義）」を同時に経験していたのである（最終的にクルーツィスは、後者を選び取っている）。

マレーヴィチの広大で深遠な理論に基づく論理的で緻密な授業プログラム・ウノヴィス員によるスプレマチズム絵画の真摯な追求・社会運動としての集団的市街装飾創作―それらの成果は、1920年６月にモスクワで初めての「ウノヴィス展」として、「第２スヴォマス」を会場にして展示されている（展覧会カタログなし）。それは、「スヴォマス」の全国規模の協議会である「第１回全ロ教師学生協議会」に併設されて企画された展覧会であり、「ウノヴィス」もその一員として参加したものだった。ここで「ウノヴィス」は次の声明文を読み上げている。

＊

「ウノヴィス創作委員会」からの表明[113]

「西からも、東からも、南からも、若者たちが新しい地球の赤い極点を目指して進んでいく。そこが、新しい芸術の旗を燃やす場所だからである。活動し、正否を問い、運動を展開するために、仲間を呼び集めるー鍛冶屋・整備工・コンクリート注入工・大工・工作機械熟練工・飛行士・織物職人・仕立屋・・・・このほか、役に立つものを作っている全世界のすべての人々。“ウノヴィス”の共通の旗の下で、我々は一丸となり、新しい形と目的を持った衣服を地球にまとわせるだろう。・・・ウノヴィスはいまや経済を基本とした１つの党である。こうして芸術は人類の経済的幸福を追求する共産主義と密接なかかわりを持っていくのである」（下線：大武）

＊

芸術と権力（国家・党）との相互の関係に関するマレーヴィチの思想は、「ウノヴィス」の声明文の中によりはっきりと表れている。声明文は、芸術家について凡そ次の２点を述べている：

１．芸術家は、「役に立つものを作っている全ての人々」と共に働くのではなく、「スプレマチズムという衣服を地球にまとわせる」ことによって、人々に方形の窓から「無対象の世界」を示すために働くこと。

2. 芸術家の活動は、経済的幸福を追求する国家及び党の活動と「密接な関わりを持っていく」が、しかしそれは、芸術家が「経済的幸福を追求する共産主義」とともに社会主義建設のために活動することではない。芸術家は芸術言語によって活動し、共産主義は経済的幸福の追求をもって夫々に活動すること。

次章で検証するように、この２点は、アルヴァートフ著『芸術と生産』にみる生産主義理論による芸術家の理解の対極をなしている。生産主義においては、１．については物を生産するという点において、芸術家と労働者は等価であるとし、２．については芸術家も「生活建設」として社会主義建設に加担することを主張している。

「第２スヴォマス」を会場にして開催されたこの「ウノヴィス展」は、そのエネルギッシュな創作活動によって会場を圧倒した。そして全国から作品を携えて集まってきた地方の一連の「スヴォマス」群の中から、「ウノヴィス」は最高位として評価された。この協議会以後、「ヴィテプスク芸

[113]Larissa A. Zhadova, *Malevich：Suprematism and revolution in Russian art 1910-1930* (Thames and Hudson, 1982) , p. 299.

術学校」は、公的な根拠をもってその指導的地位が承認されるようになった。

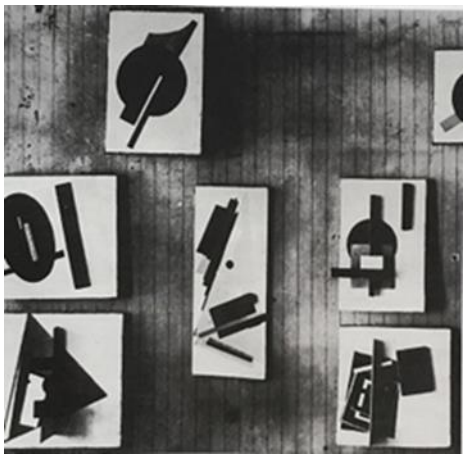
「ウノヴィス展」がもう 1 つ、会場の人々を瞠目させたのが、そこに展示されたマレーヴィチの右腕であったリシツキイの作品「町（Город)」[図 9-1]と「プロウン 1 （Проун：新しい芸術のプロジェクト)」であった。「プロウン」は、「スプレマチズム」の平面上に 3 次元・4 次元の空間を表現する手法であり、それはまた「リシツキイとマレーヴィチの根本的に異なる点であり、リシツキイのそれ（創作活動：大武）は、必然的に平面上の表現にとどまるものではなかった[114]」。

リシツキイの「プロウン」は、「第 1 スヴォマス」の学生たちによるグループ「オブモフ（青年芸術家同盟）[115]」に、そしてマレーヴィチがヴィテプスクに移った後、クルーツィスの新たな教師になったナウム・ガボ、ナタン・ペヴズネル兄弟[116]に、そしてクルーツィスに驚きと刺激を与えている。クルーツィスは、「プロウン」に触発されて、投射法の一種である「軸即投象法」を用いて、「スプレマチズム」と「構成主義」の統合を試みている（後述）[図 12-1]。

他方、リシツキイはマレーヴィチとの創作上の路線をめぐる衝突から、同年 12 月、ヴィテプスクを去ってモスクワの「インフク」に移っている。



[図 8-1[117]]



[図 8-2[118]]

[114]寺山祐策編『エル・リシツキー　構成者のヴィジョン』武蔵野美術大学出版局、2005 年、16-17 頁。
リシツキイのプロウンに関しては、上記及び次を参照した：Margarita Tupitsyn, *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration.* (New Haven: Yale University Press, 1999), p. 239.

[115]1919 年、「第 1 スヴォマス」の学生が中心になり、ステンベルグ兄弟、N. プルサコフ、K. メドゥネツキイらがグループ「青年芸術家同盟」（オブモフ：Обмоху）を組織した。アトリエに溶接機・型押機・金属切断機を備え、骨組みだけの空間構成を創作し、周囲に大きな波紋を投げかけた。1919 年～1923 年に 3 回展覧会を開催し、「構成主義（生産主義)」成立の 1 つの要因になっている。

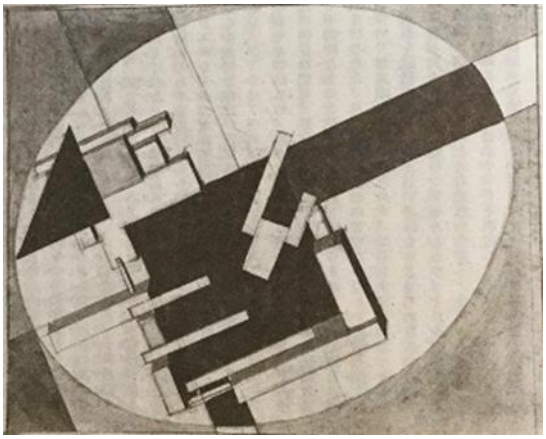
[116]兄ナタン・ペヴズネル（Певзнер Н.: 1884 年-1962 年）画家、彫刻家、「スヴォマス（ヴフテマス)」教授（1917 年-1922 年)。1923 年パリに亡命。
弟ナウム・ガボ（Наум Г.: 1890 年-1977 年）画家、彫刻家。マレーヴィチがヴィテプスクに移った後、兄と共にそのアトリエを引き継ぐ。1922 年ベルリンへ移る。

[117][図 8-1]展示「ヴィテプスク・オレンブルグ・モスクワ芸術工房展覧会」1921 年 5 月-6 月

[118][図 8-2]「ウノヴィス展」モスクワ 1921 年 12 月。於「インフク」。最後のモスクワ展覧会。クルーツィスは作品を出展しているが、作品は特定できない。



[図 9-1[119]]



[図 9-2[120]]

この展覧会が開催された 1920 年 6 月は、マレーヴィチのその後の崩落を予言するように、「ナルコムプロス（教育人民委員部）」が 2 回目の芸術教育組織の再編を指示した年であった。前述のように、ここにモスクワ第 1・第 2 「スヴォマス」は併合されて「ヴフテマス」が設立されている。そしてその 1 か月前には、「インフク（芸術研究所）」が設立され、未来派の系譜をひくアヴァンギャルド芸術家たちがここに集められている。

「ヴフテマス」と「インフク」は国内の芸術教育組織の中で上位の位が与えられ、ここに「ウノヴィス」と「インフク」(「ヴフテマス」) の勢力の転換が起っている。それは現実の問題として、「インフク」の下部組織になった「ウノヴィス」の、「インフク」との統合の問題に至っている。

翌年 1921 年 3 月、第 10 回ロシア共産党大会は、これまでの戦時共産主義を打ち切り、新たにネップの採用を決定した。市場経済の導入によりこれまでの商業活動の遅滞の解決と産業の復興を目指す政府において「生産性」は重要課題になった。

「インフク」では、同年 1 月から開始された「絵画を構成する根本的要素」をめぐる 9 回に及ぶ討論の末に 3 次元構成を目指す構成主義が現れ、そこに理論としての生産主義が合体して生産主義芸術が出現していた。このような状況の中で、3 月にネップがソヴィエト社会に導入されると、芸術家も労働者となって生産を目指す「生産主義」は政府にとり時宜にかなうものになった。

中央となった「インフク」とその支部の「ウノヴィス」は、同年 12 月 26 日、「インフク」において、マレーヴィチの報告「第 1 の課題」を中心にした統合をめぐる討論会が企画された。マレーヴィチは再び、「ウノヴィス」の学生と共に、その作品群を携えてモスクワを訪れ、「インフク」を会場にモスクワ最後の「ウノヴィス展」[図 8-2]を開催し、他方マレーヴィチ自身は報告討論会に臨んでいる。報告「第 1 の課題」をめぐる、マレーヴィチと生産主義理論家そして「インフク」の長

[119][図 9-1]リシツキイ 「プロウン 1 E」（「街」: город）1919-1920 年。

[120][図 9-2]リシツキイ 「プロウン習作」1920 年頃。一連の「プロウン」の制作年代の特定が困難であるのは、リシツキイがそれを改ざんしていた事実にある。当時のアヴァンギャルド芸術家にとって、新様式の発明によるパテント獲得のために重要なポイントになったのが、新しい様式の制作時期が他の芸術家よりも 1 日でも早いことであった。それゆえ制作（発明）時期の改ざんは通常に行われた。特にマレーヴィチは、自らの芸術の発展段階説に合わせて大胆に改ざんを行っている。そのような傾向の中で改ざん行為をほぼ行っていない数少ない芸術家の 1 人がクルーツィスであった。*Хан-Магомедов.* Конструктивизм С. 301.

ブリークとのやり取りの中に両者の根本的な違いが表れている。

＊

「第１の課題」をめぐる討論[121]（М：マレーヴィチ、Б：ブリークを表す）

М　：私たちの地球、その地表は組織だてられていない。海とか山とかで覆われている。私にはどんな自然が存在するのかわからない。この自然の代わりに、スプレマチズムの諸法則によって構築されたスプレマチズムの自然を創造したいのだ。

Б　：それでそのスプレマチズムの自然でどうしようというのか。

М　：神々が自然に順応したのと同じように順応することだろう。

Б　：すると、そのスプレマチズムの自然をどうやって実用に供するのか。

М　：取り立てて新しい問題などない。なぜなら、今ある自然と共に人間たちは自分達の外部にある１つの世界を受け入れたし、その世界に順応しているからである。それは、彼らの意志と無関係に生じたことであった。こうした姿勢は、それ自体として生じるだろう。スプレマチズムの自然に合わせて生まれるはずである。

＊

「そのスプレマチズムの自然をどうやって実用に供するのか」というブリークの問いは、生産主義のイデオロギーそのものを一言で表現している。つまり「生活建設」―社会に有用で功利的な芸術である。それに対するマレーヴィチの答えは、明確な答えとは言い難い：

「今ある自然と共に人間たちは自分達の外部にある１つの世界を受け入れたし、その世界に順応している・・・・こうした姿勢は、それ自体として生じるだろう。スプレマチズムの自然に合わせて生まれるはずである。」

この論争は、両者の論点がかみ合っていない。というより論争の次元が異なっている。それについて生産主義理論家アルヴァートフは、翌 1922 年 9 月号の『出版と革命』に論文「造形芸術」を載せ、次のように記している：「マレーヴィチの言葉は理解できないし、偏執と病理の腹話術的なわけのわからぬ混乱を示している。それは自分を予言者であると思い込んでいる変質者の言葉である。[122]」

社会に有用な芸術・国家と共に「社会主義建設」を志向する理論家アルヴァートフにとってマレーヴィチの発言は「自分を預言者であると思い込んでいる変質者の言葉」に受けとられた。

マレーヴィチは、ヴィテプスクに帰還後すぐに論文「神は捨てられてはいない　芸術・教会・工場」を記し、その中で「かみ合わない論争」そして「変質者の言葉」の真の意味そして本質について、何度も何度もたたみかけるように書き込んで、それに答えている（後述）。

それでは次に、「スプレマチズム」に勝利した「生産主義」とはどのようなものかを見てみよう。

第 4 節　構成主義から生産主義へ[123]

---

[121]ジャン＝クロード・マルカデ（五十殿利治訳）『マレーヴィチ画集』リブロポート、1994 年、217 頁。

[122]*Арватов Б.* Изобразительные искусства // Печать и революция. М., 1922. 4(6-7). С. 140-146.

[123]本節では、*Хан-Магомедов.* Конструктивизм. С. 301.　*Маца, И.* Советское искусство за 15 лет. М.-Л., 1933. С. 396.

Заламбани М. Искусство в производстве:Авангард и революция в Советской России 20-х годов. М., 2003. С. 239. を基礎資料としている。

1921 年 5 月、アヴァンギャルド芸術家を集結させて新たに設立された「インフク」では、研究路線をめぐって、激しい論争が引き起こされた。心理主義を唱える初代代表の B. カンジンスキイが、ロトチェンコを長とする「客観分析グループ」と名付けられた面々によって放逐されてドイツの「バウハウス」に移ると、「インフク」内に 4 つのグループが作られ（「客観的分析グループ」、「構成主義者グループ」、「建築家グループ」、「客観主義者グループ」）、そこで「絵画を構成する根本的要素」をめぐって「構成とコンポジション」をテーマにした討論が開始された。この議論に加わったのが、未来派の流れを汲むアヴァンギャルド芸術家、そして「プロレトクリト」を出自とするブリーク、トレチャコフ[124]、タラブーキン[125]等の生産主義の理論家たちであった。この討論は 1921 年の 1 月から 4 月にかけて全 9 回行われている[126]。

まず客観的分析グループの長である A. バービチェフ[127]によるプラン「創作の客体は物質として自足する“ヴェシチ（物）”である」にそって研究は進められた（“ヴェシチ論争”）[128]。この討論でキーワードになったのが、「構成」・「要素」・「素材」という言葉であった。特に「諸要素を組織化する原理としての構成」が問題とされ、「工学に由来する“構成”は絵画の中に存在するか」という問題について実験を伴う徹底的な討論がなされた。

最終的に、構成とコンポジションを区別する特徴として「組織化」が指摘され、それは「目的」と同一視され「構成は目的である。コンポジションは目的でなく嗜好であり個人主義である」「新しい芸術の探求は、技術と工学から組織化と構成へと向かい、露出された構成のみが現代の合目的性である[129]」とされた。

最終会議は 1921 年 4 月 22 日に行われ、「客観分析グループ」はさらに 4 つの作業班[130]に分かれて研究を進めることになった。この「“ヴェシチ”論争のイデオロギーが結晶化するまさにその時に、それに対して“反ヴェシチ”つまり“反純粋芸術”という反作用が起きてきた[131]」。これが絵画を否定し空間立体構成をめざす構成主義者作業班[132]であった。彼らはここに初めて「構成主義者」を名乗った。「構成主義」の名称はここに由来している。この討論に参加した生産主義理論家たちにとって、イーゼル画を否定し、新しい社会にふさわしい技術−工学的構成による空間芸術をめざす構成主義は、自らの理論にふさわしい理想の芸術であった。

---

[124]セルゲイ・トレチャコフ（Третьяков С.: 1892 年-1939 年）ラトヴィア生まれ。詩人、ルポルタージュ作家。雑誌「レフ」同人。構成主義、生産芸術を唱え、20 年代後半には「事実の文学」を追求、ルポルタージュの方法を確立した。自身著名な写真家。ブレヒト、ベンヤミン、ハートフィールドらとの交流を通してドイツの文化運動に影響を与えた。

[125]ニコライ・タラブーキン（Тарабукин Н.: 1889 年-1956 年）美術史家、生産芸術の理論家。1920 年~1924 年「インフク」研究員。ヴフテマス教授。ポスター、写真を対象に研究。クルーツィスのフォトモンタージュ・ポスターを高く評価した。

[126]*Хан-Магомедов.* Конструктивизм. С. 125-128.
毎回の討論は速記録として残され、実験の内容及びそれに付随する消耗品の購入明細書まで残されている。

[127]アンドレイ・バービチェフ(Бабичев А.: 1887 年-1963 年)　画家、建築家、芸術理論家。「スヴォマス（ヴフテマス）」教授（1920 年～1930 年）

[128]*Маца.* Советское искусство. С. 139-140.「ヴェシチ」のイデオロギーは、「インフク」の一員になったリシツキイによって、1922 年はじめにベルリンで編纂された雑誌『ヴェシチ』のなかに反映された。すでに 1920 年代には、ロシアの構成主義の動静は西欧で知られるものになった。

[129]*Хан-Магомедов.* Конструктивизм. С. 98.

[130]建築家作業班、彫刻家作業班、客観主義者作業班、そして構成主義者作業班。

[131]*Хан-Магомедов.* Конструктивизм. С. 116-117.

[132]ロトチェンコ、メドゥニツキイ、ヨガンソン、В. ステンベルグ、Г. ステンベルグ、ステパーノヴァ、ガン。

1921 年 3 月のネップの開始に並行するように「インフク」の管轄は、これまでの「ナルコムプロス（教育人民委員部)」から「全ロシア国民経済最高会議（BCHX）[133]」へ移っている。これを反映して、討論が終わった翌月 5 月に、「インフク」に「国民経済最高会議（BCHX)」の監査が入り、半年間の閉鎖が言い渡された。同年 11 月に再開されると、「インフク」の中心勢力は、ブリークを新たに議長にした生産主義理論家に移っていた。11 月に再開された経緯を理論家タラブーキンは次のように記している：

「インフクの重要な会議について言及しなければならない。その会議は 1921 年 11 月 24 日に開かれ、そこでブリークは、インフクがナルコムプロスから国民経済最高会議に移行したことに関する報告を行った。左翼芸術の 25 人は自己目的としてのイーゼル主義を捨て、生産主義の綱領に立ち、この移行が必要なだけではなく、必然であることを認めた[134]」

ここに実践的芸術としての「構成主義」と、理論としての「生産主義」が結びつき、「生活建設」（社会主義建設）を目指す「生産主義芸術」が成立している。

1921 年秋には「インフク」代表にブリークが就き、構成主義を生産主義への過渡的な段階と位置づけた上で、「生産主義」を「インフク」の主要な綱領として確立させた。そして生産主義を受け入れない者（ドレヴィン、ウダリツォーヴァ、クリューン等）は「インフク」を去り、新たに生産主義理論家であるアルヴァートフとクシネルが参加し、ここに「インフク」の構成メンバーの再編成が行われた。

1921 年 12 月、「インフク」の新路線である生産主義をめぐって、「インフク」において報告と討論が集中的に行われた。前述のように 12 月 26 日、マレーヴィチは報告「第 1 の課題」を行い、自らの芸術観を主張した。そして同時に「インフク」においてモスクワ最後の「第 2 回ウノヴィス展」を開催した。ここにクルーツィスもウノヴィス員として最後の展示に参加している[135]。　これ以後、クルーツィスは、マレーヴィチから離れ、「インフク」のメンバーと行動を共にしながら生産主義者の道を歩んでいる。

マレーヴィチは、ヴィテプスクに帰還後の翌年 4 月、「インフク」における討論の諸問題に関して「神は見捨てられてはいない　芸術・教会・工場」と題する論文にまとめ、ヴィテプスクで出版している。それは前出の『出版と革命』1922 年 9 月号に載るアルヴァートフの論文「造形芸術」の中に記されたマレーヴィチへの誹謗「自分を預言者であると思い込んでいる変質者の言葉」に対する、マレーヴィチ自身からの回答になっている。マレーヴィチは次のように記している。

＊

「この人間社会のなかで生と呼ばれているものの基盤・・・は、ありとあらゆる形態において現れてくる刺激（возбуждение）であるように思われる――それは純粋な、無意識下の、説明されえないもの、実際にそれが存在していることを何によっても決して証明し得ないもの、数も精度も、時間も空間ももたず、絶対的・相対的な状態も持たないものとして現れてくる。[136]」

「5 次元」・「エコノミー」と呼ばれた「無対象」は、ここでは「刺激」と言うより動的な意味が付け加えられた言葉で登場する。

---

[133]国民経済・財政を組織するために 1917 年 12 月に創設された国家機関。

[134]ニコライ・タラブーキン『最後の絵画』217 頁。

[135]*Шатских А.С.* Казимир Малевич. Москва, 1996. С. 95. クルーツィスの展示作品は特定できない。

[136]マレーヴィチ『零の形態』159 頁。

その上で、芸術・教会・工場について次のように述べる：

「芸術は、自ら主たるものとみなし、こう語る。«私は人間に美を教示する。一体美よりも高尚で完全なものがありうるだろうか。・・・私と比較しうるものは何一つとして存在しない。それは私がすでに神に到達しているからである。・・・»[137]」

教会と工場については：

「唯物論者の目には、精神のリアリズムに拠る人間（教会の人々：大武）が、確固たる土台もなしに建物を立てているように映り、そこに土台があるということすら、まったく信じられない。また後者（教会の人々：大武）の目には、唯物論者の建物が同じようにみえる。・・・両者は唯一の堅固なものとしての対象的基盤の存在を証明しようとするが、実際にはいずれも無対象の状態にとどまっているのである。[138]」

「工場の祭壇には完全性、すなわち神のしるしを帯びた人々の肖像が掛けられ、聖職者が聖書を学んだように、やはりその完全性を学びとった技師たちが存在する。そして、技師たちはみずからの教師のもとで習得した完全性を教え、同じように、聖職者たちは、聖なる導き手の完全な生のなかから習得したことを教えるのである。[139]」

「人間はそれぞれ、自己の完成にむかって急ぎゆき、その完成が神のうちにあるがゆえに、神により近い存在であることを志す。・・そのためただひたすら神の徴（Божеский признак）となるものを求めるのである。[140]」

「このように、人間は三方に分かれ、三つの道を通って完全性へと向かう。[141]」さらに次のように総括する：

「目に見えるものの消滅は、すべてのものが消滅したことを示すものではない。つまり、目に見えるものが崩壊するのであって、その本質が崩壊するわけではない。本質とは・・・神であり、それはいかなるものによっても無化されえない。本質が無化されえないとするなら神もまた無化されえない。かくて神は捨て去られてはいないのである。[142]」

人間は自分たちの神を定め、「芸術」・「教会」・「工場」という 3 つの道を通って「神」に到達することを課題とした。それはともに「神」への到達という「偏見」の上に築き上げられたものにすぎないとして、「刺激」を唯一の原理とする世界の「無対象」、「無」つまり神は存在しているのであり、捨てさられてはいことを再確認し、「唯物論」をもう 1 つの「教会」とし、宗教と同列に位置付けている。

第 5 節　作品のアプローチ（1919 年-1921 年）

クルーツィスがマレーヴィチと共に歩んだ 3 年間（1919 年-1921 年）は、前述のように 1 次資料においても、先行研究においても空白の時期である。クルーツィス研究の基本資料として今なお多く引用されるオギンスカヤ著『グスタフ・クルーツィス』においても、この時期のクルーツィスと

[137]マレーヴィチ『零の形態』216-217 頁。
[138]マレーヴィチ『零の形態』197 頁。
[139]マレーヴィチ『零の形態』212 頁。
[140]マレーヴィチ『零の形態』188 頁。
[141]マレーヴィチ『零の形態』218 頁。
[142]マレーヴィチ『零の形態』227 頁。

マレーヴィチの関係について全く言及されていない。モノグラフを記している他の 2 人、つまりハン・マゴメドフもシュクリャルクも同様である[143]。

マレーヴィチの「スプレマチズム」から得た「円」のイメージは、クルーツィスの全創作活動を通じて最も多く用いられているモチーフである。さらにイデオロギーの面においても、一方のマレーヴィチは「無対象の世界」を説き、他方クルーツィスはマルクス主義唯物論に基づく「生産主義理論」を選び取っている。それは一見して互いに逆方向のものに見える。しかし理論（イデオロギー）が創作の主要な位置を占め、その具象をめざしたという事実は両者に共通している。さらにクルーツィスの「生産主義理論の具象によるアジテーション」の概念は、マレーヴィチの「スプレマチズムによる街路デザイン装飾の社会運動」というコンセプトの延長線上にある。クルーツィスがめざした「生産主義理論」の具象によるプロパガンダという観点そのものが、マレーヴィチに負うものであったと言うことができる。

この時代の両者の関係の最も核心をなすのがこの点である。つまり「無対象（無）」というイデオロギーの具象をめざしたマレーヴィチと、唯物論（「生産主義理論」）の具象をもとめたクルーツィスは、両者が求めた具象の内容は全く異なるものでありながら、しかしその志向する方向は同じであった。そのことは、12 年後の 1933 年 5 月 20 日に、モスクワのクルーツィス宅を訪問したマレーヴィチが、クルーツィスと共に向かい合ってクラーギナによって撮影された 1 枚の写真の中に現れている（[第 6 章-図 1-0]）。マレーヴィチとクルーツィスは互いに目を見合わせ、向かい合い、各々意図的な独特な手の型を作り、そして互いにそれを同じ高さに位置させてカメラに納まっている。フォルマリズム批判が荒れ狂う時代に、自らの創作の方向性を手の型で確認し合っている。

本節では、空白の多い「ウノヴィス」の活動の内容を理解する一助として、この 3 年間のクルーツィスの作品群を社会状況そして時系列に沿って、スプレマチズムー構成主義ー生産主義ー生産主義の雑誌挿絵の順に検証する作業を行う。そしてもう 1 つの課題が、次章で検討する「生産主義理論」の具象の分析対象である『労働通報』挿絵に至るクルーツィスの創作プロセスを確認することである。

・スプレマチズム

[143] *Шклярук А. Ф.* Густав Клуцис Валентина Кулагина. Плакат. Книжная графика. Журнальная графика. Газетный фотомонтаж. 1922-1937. М., 2010. С. 278.
Хан-Магомедов . Густав Клуцис. М., 2011. С. 159.　マゴメドフはその死の前年に本著の著作を手掛けている。それゆえ後半部分は彼の死後に後継の者が引き継いで完成されている。内容的にもオギンスカヤからの引用が多くを占め、また彼の専門である建築からの視点による論述が多い。そのことが本論文の序章において本著をクルーツィスのモノグラフのなかに加えなかった理由である。



[図 10[144]]

マレーヴィチは、自ら作成した絵画の発展段階による教授システムの最後、つまり最も進んだ段階にある芸術として自分が創作した「スプレマチズム」を置いている。マレーヴィチの授業課題である「スプレマチズム」を、クルーツィスは[図 10]として描いている。クルーツィスは、「スプレマチズム」の中から、ドミナントである「方形」ではなく「円」を芸術家の意志として選びとっている。「円」は、その後のクルーツィスの創作活動において最も主要なモチーフになり、彼の主要なテーマである「理論の具象」の主要なツールとなっている。

ここに示されるクルーツィスの「スプレマチズム」の「円」のイメージは、すでに静的な平面のそれではない。平面に収まり切れず、動き出し、飛び出し始めている。3 つの異なる色彩で描かれる円が横にずれて重なりあい、それらを貫いて斜め上方に向けられた長方形と、その上下に配置された同じ方向に向かうより細い長方形によって、空間全体にスピード感とダイナミズムのイメージが与えられている。クルーツィスは、「スプレマチズム」の最初の学習の時点から、マレーヴィチのスプレマチズムに一定の距離を置きながら、独自の方向性を模索している。

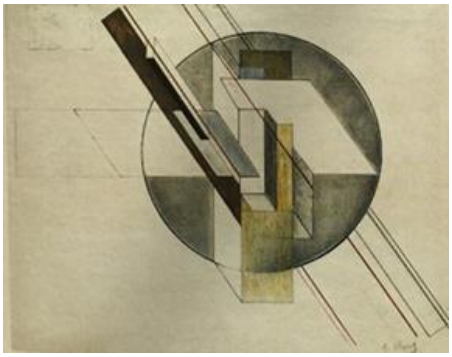
・スプレマチズムから 3 次元空間へ



[図 11-1[145]]



[図 11-2[146]]



[図 11-3[147]]

[144][図 10]「スプレマチズム」1919 年
[145][図 11-1]油彩「ダイナミック・シティー」　1919 年
[146][図 11-2]フォトコラージュ「ダイナミック・シティー」1919 年
[147][図 11-3]「構成」1919 年-1920 年

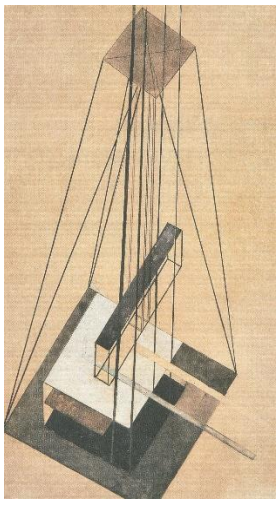
マレーヴィチが指導する「第 2 スヴォマス」の「スプレマチズム工房」で制作した 2 つのヴァリアント（油彩とフォトコラージュ）を持つ作品「ダイナミック・シティー」[図 11-1]・[図 11-2]について、クルーツィスは自著論文「新種のアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ[148]」（1931 年）のなかで次のように記している：

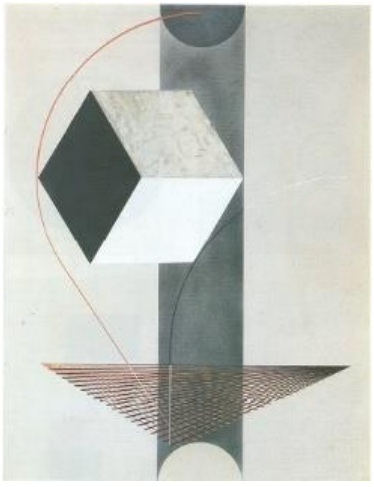
「新種の芸術方法としてのフォトモンタージュはソヴィエトにおいて 1919 年-1921 年に起こった。その成立には新しい構成方法を求めての長い実験室的・生産的な作業が先行していた。この試みの結果としてソヴィエトにおける最初のフォトモンタージュ作品が出現した、つまり「ダイナミック・シティー」画家クルーツィスであり、そこで写真は始めてファクトゥーラ[149]と表現の一要素として用いられ、古い表現のカノンを排除することで多種の縮尺・展望性・プロポーションの原理に従ってモンタージュされた。」

クルーツィスは、「ダイナミック・シティー」を、ソヴィエト初のフォトモンタージュと断言している。ここでは、スプレマチズムの「方形」（ここでは「円」）の窓から「無対象世界」（真理）を見ることよりも、現実を見ること、現実の新しい社会主義建設の現場を見ることに注意が向けられている。３次元空間の「円」の構成を用いて、そこに 4 人の労働者とアメリカの摩天楼の写真を組み込んでいる。「マルキシズム＋アメリカニズム」[150]は当時の新しい社会主義社会のモードであり、それは無重力のように宙に浮くユートピア社会として描き出されている。

多様な縮尺を用い、人間、建物、工業材料などの様々な要素が円によって結合されている。「円」は、これ以後「世界」「ユートピア」「宇宙」等のイメージのアレゴリーになっている。
[図 11-3]になると、「スプレマチズム」平面の上に、それを優越して建築素材を組み合わせたような３次元構成が描かれている。リシツキイの「プロウン」[図 9-1][図 9-2]に比肩する作品である。

・「スプレマチズム」と「構成主義」の統合





[148] *Клуцис Г.* Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства. 1931.

[149] ファクトゥーラ（фактура）：絵画のマチエールの触感を指す言葉。様々な触感を持つ素材の画面上の結合が当時の構成主義者にとってキー的な問題であった。

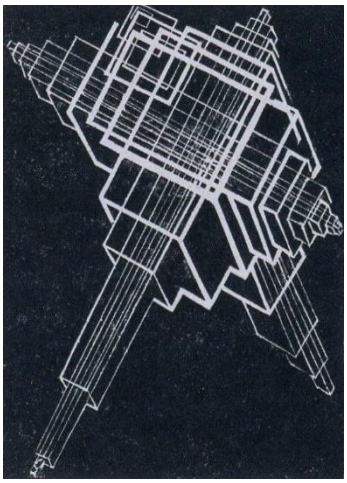
[150] クルーツィスは、『レフ』5 号の「革命工房」と題する報告の中で、ブハーリンからの引用「われわれに必要なのはマルクス主義+アメリカニズムだ」を冒頭に入れている。*Г.Г.Клуцис* Мастерская революций // Леф. 1924. №1(5)

[図 12-1[151]]（クルーツィス）　　[図 12-2[152]]（リシツキイ）

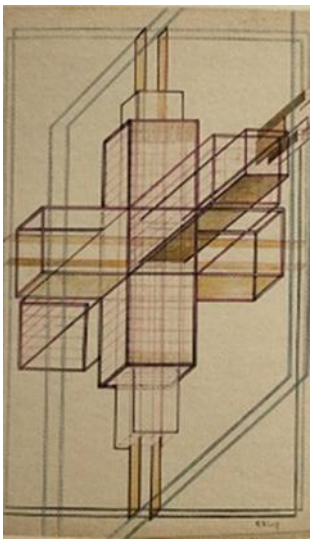
クルーツィスとリシツキイは、それぞれ「スプレマチズム」の平面性と「構成主義」の空間性を統合する課題に挑戦している。クルーツィスの作品[図 12-1]は、投射法の 1 つである軸即投象法[153]（アイソメトリック）を用いて、平面の立体化を目指し、他方リシツキイは立体の平面化を目指している。この方向性の違いは、その後の 2 人の創作領域を分けるものになっている。リシツキイは、その後ソヴィエトを代表する様々な展覧会パヴィリオンの空間構成と装飾を手掛け、他方クルーツィスは、自ら「平面的立体的絵画[154]」と呼ぶフォトモンタージュ・ポスターに向かっている。

軸即投象法は、後述の『労働通報』挿絵の中の、数少ない方形による構成である「労働生産性を上げ、賃金上昇の条件を作ろう」（第 2 章[図 3-6]）に空間性の描出の目的で用いられている。

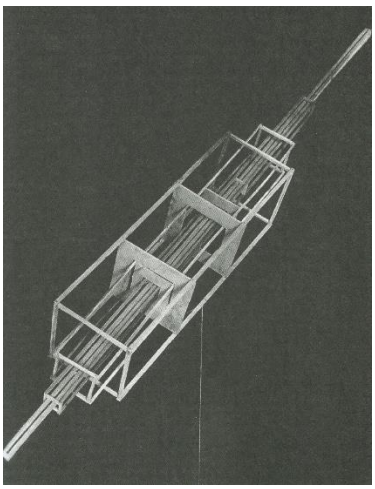
・構成主義



[図 13-1[155]]



[図 13-2[156]]



[図 13-3[157]]

「インフク」において構成主義の誕生をみた前述の「討論」（1921 年 1 月～4 月）を、クルーツィスは「ヴフテマス」の学生として傍らで経験している。教師である「インフク」のアヴァンギャルド芸術家から課された、「構成」をテーマにした建築図面を思わせる何 10 枚もの 3 次元空間の作

[151][図 12-1]クルーツィス「構成」1921 年-1922 年

[152][図 12-2]リシツキイ「プロウン№99」1924 年

[153]軸即投象法は当時ドイツのバウハウス建築の図的表現を特徴づける製図手法であり、20 世紀初頭のモダニズム建築の台頭と並行した「新しい空間表現の手法」として用いられた。製図法としては、立方体の 1 つの角を中心点にして 4 辺を 30 度の角度を持たせて製図する方法。加藤道夫「バウハウスの図的表現　その建築における軸即投象の使用について」『10+1』№17、1999 年、185-195 頁。

[154]*Клуцис Г.* Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды // За большевистский плакат / Под ред. Коммунистической академии-Институт литературы, искусства и языка. Секция пространственных искусств. Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе. М-Л., 1932.

[155][図 13-1]「構成」1920 年

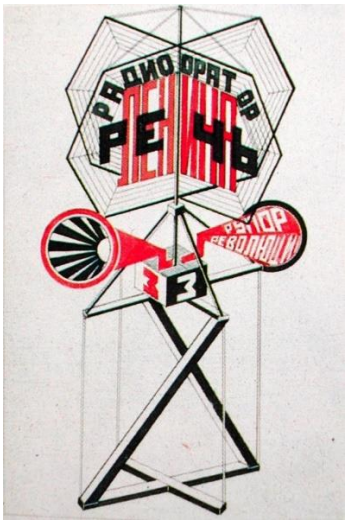
[156][図 13-2]「構成」1920 年-1921 年

[157][図 13-3]「空間構成」1920 年-1921 年

品を制作している。

リノリウムに描かれたやわらかい線による 3 次元構成[図 13-1]は、今度はより正確な建築図面になり[図 13-2]、そして最終的に現実に飛び出している[図 13-3]。

・生産主義



[図 14-1[158]]



[図 14-2[159]]



[図 14-3[160]]

1921 年 3 月、ネップが採用され、そして 10 月にクルーツィスは、「ヴフテマス」を卒業している。ネップの開始に合わせるように 1921 年に入るとクルーツィスのアルバムには、10 以上ものメガホンが据えられた革命祝祭構築物のイラストが現れている。「ラジオ・オラートル-革命のメガホン」のスローガンに代表される「ネップ時代のフォークロア」と形容される 20 余の街頭スタンドのイラストは、直接には 1922 年の 10 月革命 5 周年記念と第 4 回コミンテルン大会のためのモスクワ装飾祝祭プロジェクトの一環として制作されている。

シリーズ「ラジオ・オラートル」の作品群に、主要なモチーフとして用いられる「スプレマチズム」由来の円の赤と黒のメガホン、スタンドの足組の型は、20 年代前半の雑誌挿絵の中で、生産主義を表すロゴマークとして用いられている。

・『労働通報』挿絵のプロトタイプ

[158][図 14-1]メガホン・スタンド「ラジオ演説者№3 同志ジノヴィエフの演説」1922 年

[159][図 14-2]メガホン・スタンド「ラジオ演説者№5」1922 年

[160][図 14-3]演壇・スクリーン「万歳、10 月革命五周年」1922 年



[図 15-1[161]]



[図 15-2[162]]



[第 2 章[図 3-1][163]]

ネップ期の出版業の隆盛を背景に、クルーツィスは雑誌挿絵の分野で一定の様式を作り上げている。それは、「ラジオ・オラートル」のモチーフを雑誌挿絵（表紙絵）に転用するプロセスから生み出されている。

[図 15-1]は、『労働通報』挿絵の原型となる作品である。「ラジオ・オラートル」の「円」・赤と黒のコントラストによる奥行き感（空間性）・長方形の枠に入れられた文字、これらの主要な要素を組み合わせて 1 つのイメージを作りだしている。

[図 15-1]の要素をより前に押し出しているのが、雑誌『プロレタリアート学生』（後述）に載せられた挿絵「スポーツ」[図 15-2]である。同心円の何重もの円の上で平行棒と鉄棒の演技者が演技をしている。その背景にはスポーツ（СПОРТ）の文字の赤と黒の交互の色彩が画面に立体感を、そして競技者にエネルギーを与えている。それら諸要素を同心円が 1 つに統合している。この同心円は、4 次元の時間さえも表現している。

これら一連の手法が次章で検証する『労働通報』挿絵[第 2 章[図 3-1]]の手法になっている。

---

[161][図 15-1]挿絵「ラジオ・オラートル№8―レーニンの言葉」1922 年

[162][図 15-2]挿絵「スポーツ」1921 年-1922 年　雑誌『プロレタリアート学生』№2 1923 年

[163][第 2 章[図 15-3]「プロレタリアート独裁は、共産主義への道である」挿絵シリーズ「第 6 回労働組合大会」『労働通報』No1　1925 年

第 2 章　1920 年代前半の生産主義理論とその具象
－アルヴァートフ著『芸術と生産』と『労働通報』挿絵

序節

1921 年 12 月 26 日―それは、マレーヴィチが「インフク」における「生産主義」と「スプレマチズム」をめぐる論争に於いて敗北を喫した日である。クルーツィスは、この日を 1 つの契機として、マレーヴィチの許から去っている。

クルーツィスは、マレーヴィチとの 3 年間の遺産を土台に、新たな自らの道―つまり生産主義者としてのアジテーション芸術の道を歩み始めている。それは、1922 年に一気に現れる一連の「ラジオ・オラートル」と題された祝祭構築物プランに明確に現れている。

本論の主要な目的は、序章で述べたように、クルーツィスの創作年代を第 1 期（1922 年～1925 年)、第 2 期（1926 年～1931 年)、第 3 期（1932 年～1938 年）に分けて、生産主義理論とクルーツィスの作品におけるその具象の相互関係を検証する作業である。本章では、その第 1 段階としての 20 年代前半に時代を区切り、理論とその具象の相互の関係を、アルヴァートフ著『芸術と生産』に記された生産主義理論と、雑誌『労働通報』に載せられたクルーツィスの挿絵群との相互関係を検証する。

本章のテーマとなるネップ時代に重なるこの第 1 期の時代を、クルーツィスは「ヴフテマス」に提出した 1926 年 8 月 10 日付けの履歴書[164]の中で、「生産主義的制作の時代」と規定している。

この時代にクルーツィスは、ポスターではなく主に雑誌挿絵を多く手掛け、それらの作品はレーニンの死を契機にして制作されたレーニン・シリーズと名付けられた一連の作品群のなかで一定の様式に至っている。それは幾何学形や矢印・渦巻きを構成要素とし、画面いっぱいの飽和的な描写を特徴にしている。それら作品群を総括する作品が本章で取り上げる雑誌『労働通報』の挿絵群である。

本章は次のように展開する：

第 1 節においては、生産主義理論の揺籃の地であり、生産主義理論家を多く輩出した社会文化団体「プロレトクリト」の生成とその内容について言及する。第 2 節に於いては、左翼芸術家集団「レフ」とそのテーゼ「生産主義」との関連のなかでのクルーツィスとアルヴァートフの関係について述べる。次に「レフ」の綱領となった『芸術と生産』に記される理論をテキストに沿って読み解いていく（第 3 節)。その上で、生産主義理論のアジテーションを求めたクルーツィスが、それら理論を雑誌『労働通報』の挿絵群の中にどのように具象したのかを分析する（第 4 節)。

『労働通報』挿絵群のなかで用いられた前述の様々な手法を土台にして、クルーツィスは 1927 年以後、フォトモンタージュ・ポスターの新様式の探求に向かっている。それは 1929 年～1930 年に一定の成果、つまりクルーツィスが「アジテーション政治フォトモンタージュ」と名付けた新様式に至っている。

本章において 20 年代前半の理論とその具象との関係を検証した後、第 3 章と第 4 章において 1920 年代後半の「形式的社会学的方法」理論とポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」における具象との相互関係を検証の予定である。

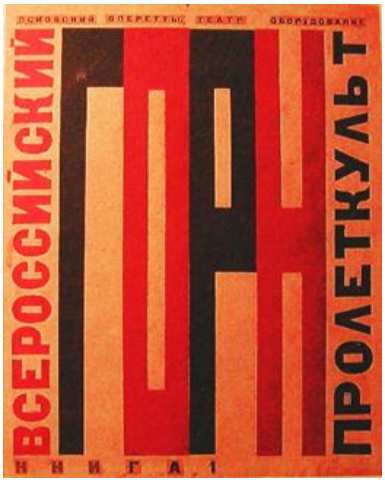
---

[164] РГАЛИ, ф. 682, оп. 1, Ед. хр. 1118, л. 8.

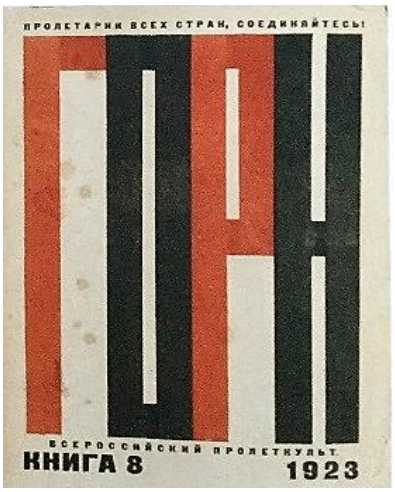
第１節　「生産主義」の出自―「プロレトクリト[165]」

「プロレトクリト」は、1917 年革命前夜に設立された、スタジオ・クラブ・印刷所などのネットワークを全国にもつプロレタリア文化運動を目指した社会文化団体である。1920 年代前半には約 40 万人余の加入者を持ち、啓蒙のための出版活動も盛んに行われ、モスクワの『ゴルン（炉床）』をはじめ、全国に 15 の雑誌を発行した[166]。

アルヴァートフは 1918 年から「プロレトクリト」の中心的指導者の 1 人として活動し、特にエイゼンシュテインと共にビオメハニカ[167]に基づく演劇を創作している。他方クルーツィスは、「プロレトクリト」の正規メンバーではなかったが、機関誌『ゴルン』の表紙絵（1923 年、№1・№8・№9）を担当している[図 1 -1]・[図 1-2]。



[図 1 -1[168]]



[図 1-2[169]]

「ネップ時代のフォークロア」の「ラジオ・オラートル」由来の赤と黒の平面のコントラストによる凸凹感と奥行き感、そして画面いっぱいに広がる縦長の文字の面白さが、すでに雑誌のプロパガンダの役割を果たしている。平面による 3 次元性の追求は、その後のクルーツィスの創作の主要なモチーフになっている。

＊

生産主義の主要な理論は「プロレトクリト」に由来しているが、この運動の原点としての理論家は、革命前 1910 年頃に亡命先のパリで、ドゥーマに対する戦術の問題で主流派と対立しレーニンによって追放されたボリシェヴィキ思想家ボクダーノフ[170]である。彼はその追放の直後に、思想を

---

[165]プロレトクリトに関しては以下の２つを参考にした：
佐藤正則『ボリシェヴィズムと新しい人間』水声社、2000 年、280 頁。
Заламбани М. Искусство в производстве：авангард и революция в Советской России 20-х годов. Москва, 2003. С. 239.

[166]*Заламбани.* Искусство в производстве. С. 13-14.

[167]演劇を生産や労働の組織化のための身体訓練と捉えたメイエルホリドによって開発された俳優教育システム。

[168][図 1-1]クルーツィス　雑誌表紙『ゴルン』№1　1923 年

[169][図 1-2]　〃　雑誌表紙『ゴルン』№8　1923 年

[170]アレクサンドル・ボグダーノフ（Богданов А.: 1873 年-1928 年）1903 年ボリシェヴィキに参加。1909 年、レーニンとの確執により追放される。その後政治活動から手を引き文化活動を展開。1917 年革命後にプロレトクリトを創設。1928 年、「新しい人間」の創造をもとめる自身の血液交換実験で死亡。

共にするルナチャルスキイ、ゴーリキイらと共に、イタリアのカプリ島とボローニャで労働学校を作り、そこでプロレタリアート自身によるプロレタリアートの集団的階級芸術の構想を編みだしている。

ロシアにおいて唯物論を発展させたプレハーノフによって理論化された唯物論が、人間の感情や志向よりも物自体に重心を置く機械唯物論的な傾向をもつことに対して、当時新たな批判勢力が現れてきた。それは、19 世紀末のいわゆる銀の時代に顕著に現れた宗教的・精神的価値の再認識という社会的潮流、そして「1905 年革命」の破綻に対する自己洞察のなかから現われてきた人間的な実践性を求める一元論的理論への志向であった。

ボクダーノフは、共産主義革命とは単に政権を奪取し、体制を変換するだけを意味するのではなく、長期にわたる新しい文化創設のプロセスを経て初めて可能になると説いた。あらゆる労働、あらゆる精神活動のあり方を、全く異なるものに作り変えること、つまり「新しい人間」の創造が求められており、この「新しい人間」を創造する手段がプロレタリアートによるプロレタリアート階級の文化、つまり集団主義的文化の創出であるとした。

自然とは人間の外部に存在する、人間を破壊させるカオスであると前提した上で、人間はこれに対して労働と認識によって、自然を組織化することで有意味な世界を構築するとした。つまり集団労働の意味を、自然つまりカオスを組織化することとした。

ボグダーノフは、プロレタリアート文化創造のキーワードとして、組織化を可能にする「機械」とそれによる「労働」（機械との協働）を挙げている。これまでのマニュファクチュアの段階にある労働は、労働者にとって苦役であった。しかし「機械」と「協働」することによって労働者は、否定的な労働者階級から肯定的な労働者階級に変化する。ここからボグダーノフは、「機械」を人間の協働者、そして新しい「美」と定義している。さらに機械生産による物的生産と芸術創造を等価とする一元論がここから導き出されている。

ボグダーノフのこれらの概念は、革命後の社会文化団体「プロレトクリト」によって具体化されている。その主要な論点は次のようにまとめられる[171]。

・芸術の生産者と消費者が（1 つの顔に）合体すること。
・生活に寄与することが芸術の社会的使命であること。
・全社会をプロレタリアート階級の普遍的価値観で一元化すること。
・新しい世界の芸術は生産の芸術であり、そこには描写芸術は存在しないこと。

以上の 4 点は、後述するようにアルヴァートフの『芸術と生産』の中に受け継がれている。「プロレトクリト」の概念を以上のように確認した上で、生産主義をここから導き出し、それを綱領とした芸術左翼前線「レフ」の活動の内容を概観する。

第 2 節　芸術左翼戦線「レフ」―クルーツィスとアルヴァートフ

1923 年 1 月 16 日、主に旧未来派の流れを汲む芸術家たちを中心として、「レフ」設立に向けられた「レフ活動家第 1 回大会」がモスクワで開催されている。大会の内容は、理論家ペルツォフ著『現代芸術における左翼前線の点検表[172]』に、綱領及び参加者が次のような表になって載せられている。

---

[171]佐藤正則『ボリシェヴィズムと新しい人間』151-156 頁。

[172]*Перцов В.* Сводка левого фронта искусств СССР // Ревизия левого фронта в современной искусстве. М.,

＊

・綱領　　（ボールド：大武）

	出発点（отправные точки）	
	肯定的なもの（Позитивные）	袋小路（Тупики）
文学	実用言語の加工	
	言葉の創造	芸術のままに文学を留めておくこと
	ザーウミ言語	
	文学構造の法則	
	あらゆる作品の作用的志向性	
演劇	クラブ形式の活動グループ	見せ物興業としての演劇の廃止
	メイエルホリドの制約的システム	
	プロレトクリトの労働者演劇	
映画	ニュース映画の撮影	シナリオ映画の廃止
造形芸術	広告や印刷テキストの発達	**造形芸術の廃止**
	ポスターの与える影響の原理的確立	生産の組織者としての芸術家
	フォトモンタージュ	
	芸術家と産業の協働	

出席者：　雑誌『レフ』グループ　　：マヤコフスキイ、シクロフスキイ、**ブリーク**、
ディエゴ・リベラ、**ガン**、**チュジャーク**、ラヴィンスキイ
「インフク」グループ　　：**タラブーキン**
「ヴフテマス」建築学部、木工・金属学部：ヴェスニン他
「プロレトクリト」イゾ部・テオ部：
構成主義の 2 つのグループ:
「キノキ」（「映画の眼」）　　：ジィガ・ヴェルトフ、メイエルホリド
「ヴフテマス」・革命工房　　：クルーツィス、セニキン
その他：クルチョーヌィフ、**ペルツォフ**、シテレンベルグ。
欠席者：**トレチャコフ**（北京）、**アルヴァートフ**（病気[173]）

＊

この表の造形芸術の分野では、「肯定すべきもの」として、フォトモンタージュが挙げられ、袋小路（否定すべきもの）として「造形芸術の廃止」つまり「絵画」（イーゼル画）の否定が明記されている。参加者の名前は記されていないが「プロレトクリト」及び「構成主義」の 2 つのグループからも参加している。クルーツィスはセニキンと共に、「革命工房」（後述）を代表する者として出席している。

1925. C. 78-79, C. 135.

[173]アルヴァートフは、当時精神病を患っていた。1920 年代の旺盛な執筆活動は、『社会学的詩学』（1927 年）以後、特に 1930 年以降はほぼ活動は停止されている。1938 年にはシクロフスキイを中心にアルヴァートフの治療のための同志的救援活動が行われている（РГАЛИ, ф. 562, Шкловский, оп. 1, ед. 413.）

この表に見るように「レフ」には、ブリーク・アルヴァートフ・チュジャーク[174]・タラブーキン・トレチャコフなどのプロレトクリトの流れをくむ多くの理論家達が参加していた。しかしその中で「レフ」の綱領の体系化を、1920 年代全体を通じて一貫して追求したのがアルヴァートフであった。そしてアルヴァートフのその作業を思想的に支え、不足を補い理論の整合を計ったのがブリークである。そのことは 20 年代後半のアヴァンギャルド運動の理論的支柱である「形式的社会学的方法」理論が展開されるアルヴァートフ著『社会学的詩学』において、「前書」をブリークが記し、そこでアルヴァートフの理論の齟齬を補い理論全体の整合性を計っていることからも推察しうる。アヴァンギャルド研究家マリア・ザラムバーニは、その著『生産の芸術』の「アルヴァートフの生産主義」の章の中で、「レフ」の中の様々な立場の理論家の中で、アルヴァートフをそのスポークスマンと位置付けている[175]。

1921 年 11 月 24 日に「インフク」においてブリークを中心に企てられたその路線をめぐる改変の後、「インフク」の指導権が生産主義者の手に移ると同時に所内のメンバーの再編が行われている。新たに参加した理論家の 1 人がアルヴァートフであり、彼は翌年の夏、議長のポストをブリークから引き継ぎ、雑誌『出版と革命』7 号の中で、「インフク」の生産主義の路線を断言して次のように記している：

「真に革命集団としての左翼芸術は、これとスプレマチズムを結びつける糸を容赦なく断ち切らねばならない[176]」。

アルヴァートフは、新たな路線である生産主義を実践に移すための必須な要件として教育改革の必要性を強調し[177]、それは実践の場として「インフク」と連環の輪としてつながる「ヴフテマス」が相応しいものであった。それに応える形で、「ヴフテマス」において生産主義に基づく教育改革を実行に移したのがクルーツィスとセニキンである[178]。彼らは「ヴフテマス」内の共産党組織を核にして、教育課程の中に生産主義芸術に関する講座（「革命工房」）の設置を求めて激しい学内闘争を展開した（1923 年 2 月～11 月）。この顛末については雑誌『レフ』第 5 号の「事実」の欄に「革命工房[179]」と題されて次のように報告されている：

「工房は芸術革命を担う共産主義思想のメガホンにならなければならず、その目的は労働者階級の革命達成のために、視覚的作用を手段として闘うべき若く社会的に確立されたオーガナイザー芸術家たるカドルを育成することである」。

この学内闘争に於いて、「革命工房」設置運動に最も激しく反対したのがファヴォルスキイ（後述）を長とする絵画学部であった。ブルジョア芸術の典型として「イーゼル絵画」を否定する生産主義者クルーツィスにとって絵画学部は最大の敵であった。クルーツィスは「エセ学者どもや教養ある

---

[174]ニコライ・チュジャーク（Чужак Н.: 1876 年-1937 年）理論家、生産主義運動活動家。「レフ」参加以前は、シベリアの極東未来派グループ「創造」のリーダー。

[175]*Заламбани.* Искусство в производстве. С. 63-81.

[176]*Арватов Б.* Изобразительные искусства // Печать и революция. 1922. №7. С. 140-146.

[177]*Арватов Б.* Искусство и производство. Сборник статей. Пролеткульт. М., 1926. С. 108.

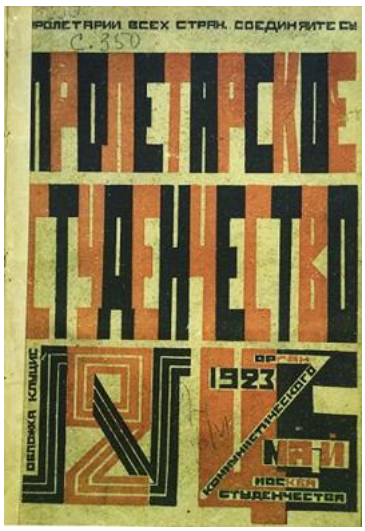
[178]クルーツィスは、1921 年 10 月に「ヴフテマス」を卒業後、全露中央執行委員会付属スヴェルドロフ名称クラブ芸術スタジオで、ロトチェンコを引き継いで教師の職を得ている。1924 年に「ヴフテマス」の助教授になり、グラフィック、建築、木工・金属の夫々の学部および基礎学部で色彩学を教えた。「革命工房」をめぐる運動の時期（1923 年）は、「ヴフテマス」の職員ではなく、学内の共産党細胞の 1 人として参加したと想定可能である。

[179]*Клуцис Г. и Сенькин С.* Мастерская революции // Леф. 1924. № 5. С. 155.

教授たち」の１人としてファヴォルスキイの名を挙げ、絵画部を罵倒している。最終的にこの学内闘争は、「八カ月と十五日にわたり計二十二回の会議が持たれ、さらに一年一カ月と十二日経たものの、革命工房は今もって幹部会の承認を得ず」に、失敗に終わっている。

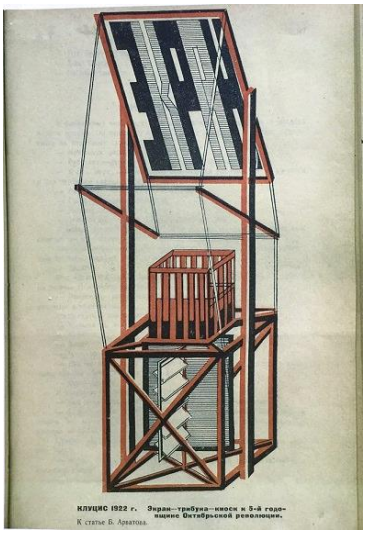
このような学内闘争と並行して、「革命工房」とアルヴァートフの協働の形で、雑誌『プロレタリア学生』（表紙絵クルーツィス：[図 2-1]）にクルーツィスの挿絵[180]（[図 2-2][図 2-3]）を主要な構成要素とするアルヴァートフの論文「革命的祝祭の組織化[181]」が載せられている。アルヴァートフは、社会主義の新しい祝祭のあり方について述べながら、そこには彼の著書『芸術と生産』で用いられる術語－フェティシズム・功利性・純粋芸術としてのブルジョア芸術―がすでに多く登場している。

論文「革命的祝祭の組織化」におけるアルヴァートフとの協働が、クルーツィスのアルヴァートフによる理論の具象という創作活動の萌芽的な試みになっている。



[図 2-1[182]]


[図 2-2[183]]



[図 2-3[184]]

「レフ」の長マヤコフスキイは、同年３月に発刊された雑誌『レフ』第１号の巻頭詩「レフは誰に警告するか？」のなかで、「レフ」を構成する３つの主要グループ、つまり「構成主義者」・『オポヤズ（詩的言語研究会）』・「生産主義者」について次のように総括している。

＊

「レフは誰に警告するか？」

構成主義者達よ！月並みな美学的流派になることを恐れよ。

---

[180]「アルヴァートフの論文に寄せて」と作品下に記された２枚の作品：「10 月革命５周年スクリーン-演壇-キオスク」（1922 年）・「第４回コミンテルン大会に向けた構築物」（1922 年）そして挿絵として前出の「スポーツ」（1923 年）の３枚がとじ込まれている。

[181]*Арватов Б.* Организация революционного праздника // Пролетарское студенчество. 1923. №2. С. 35-37.

[182][図 2-1]クルーツィス　雑誌表紙「プロレタリア学生」No2（５月号）1923 年

[183][図 2-2]クルーツィス　第４回コミンテルン大会プロパガンダ・スタンド「世界の労働者連帯」1922 年

[184][図 2-3]クルーツィス　スクリーン演壇「10 月革命５周年、第４回コミンテルン大会」1922 年
裏書きに「高さ 6m、スクリーン 7.2m 幅 2.1m」と記されており、本作品は第４回コミンテルン大会の開催中に裏書きされた大きさで実際に組み立てられ、クレムリンのゲオルギイホールで展示された。

芸術のみの構成主義は無に等しい。
生産主義者たちよ！家内工業の巧みな職人になることを恐れよ。
労働者を教えながら労働者に学べ。
オポヤズの者たちよ！フォルマリズム的方法は芸術研究の鍵である。
みなともに！　理論から実践へと移る際に、技量について、技能の資格について思い起こせ。

ここに「みなともに！理論から実践へと移る」ことが叫ばれている。
20 年代前半の「レフ」の理論―つまり生産主義理論は、『芸術と生産』の中で展開される理論とブリークの概念である「社会的注文」の 2 つが統合された形で成立している。次節において両者による生産主義理論にアプローチする。

第 3 節　アルヴァートフ著『芸術と生産』における芸術理論

アルヴァートフは「マルクス主義思想は現在に至るまで芸術へのアプローチ、つまり労働の特殊な領域としての芸術へのアプローチを試みていない。[185]」と断定する。
そして、「労働者階級が政治経済活動における実践を正確で科学的な形式（マルクス主義、HOT[186]）に一致させるように、プロレタリアートの芸術実践も全く同様に打ち立てられねばならない」（106）という思想に立脚して、著書『芸術と生産』の目的を「マルクス主義美学の確立」であるとしている。その基本姿勢は歴史的発達段階の法則に準拠して、資本主義社会の芸術の原理を分析し、それへのアンチテーゼとしてプロレタリア芸術理論を導きだしている。

1. 手工業の段階にある資本主義芸術

アルヴァートフは資本主義芸術を手工業の段階にある芸術と捉えることからその分析を開始している。手工業の段階ゆえに芸術家は社会的な人間活動から孤立化を強いられ「孤立者-芸術家」となり、その活動領域は社会に関連を持たない自己目的としての「純粋芸術」であるとする。
「純粋芸術」とは何か？ それは「芸術と非芸術」、「美的なものと美的ではないもの」の存在を認めて区分すること、つまり二元論的な「フェティシズム фетиш」であるとして、彼はこのフェティシズム的二元論を資本主義芸術の本質と位置づけて「美的方法,美学的形式そして美学的問題のフェティシズムは排除されねばならない」（98）と弾劾する。
さらに資本主義芸術を代表する創作領域としての描写芸術（イーゼル画）を「補完」という術語を用いて次のように定義づけている。
「純粋な風景画は資本主義に於いてのみ栄える。社会が自然から隔離されると・・・まず初めに森・平原・山々・海が描写され、その後に工場生産と高層建築が都市から光と空気を駆逐したとき、光と空気の描写者である印象主義者が現れてくる」（122）。つまり「描写芸術は現実的には実現されて

185『芸術と生産』第Ⅳ章 3 節「芸術家における協働」P.101。以下ページ数のみ記入。

186HOT（『労働の科学的組織化』: Научная организация труда）
当時ソヴィエトは経済破綻の立て直しから生産力の増強、つまり労働者の労働の合理化とその教育が緊急課題であった。政府は労働のシステム化をめざす HOT の運動を全国的に展開した。その最大の運動体が HOT 連盟（Лига HOT：1923 年 7 月 30 日設立）であり、時間の節約に特別の注意が払われ、機関誌『時間』（Время）が発行された。クルーツィスはこの機関誌の表紙絵と挿絵を担当している。他方アルヴァートフも HOT 運動の有力な支持者・推進者であり、本論集において何度も HOT に言及している。

いない社会的要求を想像の中で補完しているのである」(121)。そのうえで「もし芸術が生活を反映するのではなく補完するものだとしたら、もし芸術家が現実に調和しないものを様々な手法で調和させるとすれば、すなわちあらゆる描写芸術は、・・・現実の改変であり、現実の変形である」(125)。

つまり現実の不足を想像で補完するもの、 言い換えれば生活から遊離した単なる個人的な幻想としてイーゼル画を否定している。

孤立者-芸術家・二元論・ 補完の 3 つの概念から、そのアンチテーゼとしてプロレタリア芸術を導き出している。

2. 機械工業の段階にある社会主義芸術

アルヴァートフは、これら資本主義芸術の特徴に対して社会主義社会の芸術を、大衆の消費を前提とする大量生産による機械工業の段階にある芸術、つまり生産と結びつく芸術、機械の使用に基づく技術による芸術であると前提し、機械そのものが最も完全な芸術作品であるとする。このような芸術作品（機械）を創作できるのは、もはや以前のような手工業の段階にある芸術家ではなく、機械生産を通して社会に有用な「生活建設」(「社会建設」) に参加する芸術家であり、この「生活建設」が芸術の目的であるとして「生活建設のために意識的に計画的に使用しうる直接の武器としての芸術、これがプロレタリア芸術の存在するための公式である」(104) と主張する。こうして芸術家は、「生活建設」のために労働者と共に生産に参加する「芸術家-技師」になる。

この「芸術家-技師」の概念からアルヴァートフは、資本主義芸術の特徴であるフェティシズム的二元論に対抗するものとして、プロレタリアート的一元論を導き出す。

つまり「芸術家・技師」が、機械生産の中で労働者と共に労働するためには「芸術における創作」と「生産における労働」が等価でなければならない。アルヴァートフは、「芸術創作＝労働」と定義することで芸術におけるフェティシズム的二元論を否定する。さらにその原理を、芸術を越えて生産へ、そして社会全体へと拡大させてプロレタリアート的一元論を説き、「労働者階級の芸術における第 1 の課題は, 芸術的技術と全社会的技術の間に或る歴史的・相対的境界を破壊することである」(96) と主張する。

こうして芸術的技術と社会的技術の境界が取り去られ、 芸術家もすべて労働者であるとする社会全体の一元論によって社会全体は概念として平坦化される。

3. 世界観としての生産芸術—補完（дополнение）の意味をめぐって

一元論によって平坦化されたプロレタリアート社会に新たな意味と目的を与えることでアルヴァートフは、一定の世界観を構築している。

革命によって資本主義社会は否定され、新しい社会主義社会が出現した。しかし換言すればそれは資本主義社会からの出発である。社会が社会主義化していくことをアルヴァートフは「組織化」と名付ける。「組織化」とは何か？

機械生産は集団としての労働者によって行われる。生産を通して社会が様々な領域で集団として組織化されることを社会主義化（集団化）と規定し、それは段階的に行われ、その領域にのみプロレタリア芸術（生産芸術）が存在可能であるとする。ソヴィエト社会において自然発生性をその特徴とする資本主義は、組織化によって段階的に克服され、社会全体はその目的としての「社会主義

の完成」に向かう。その方向性を「合目的性」（целесообразность）と名付け、それを事物の中にも社会においても指し示すのが芸術家の仕事、つまり芸術活動の唯一の基準であるとする。さらに「社会主義の完成」の向こうには全世界の社会主義化があるとして「プロレタリアート芸術は，客観的な合目的性の原理（中略）と全世界的な合目的性の原理のもとに打ち立てられねばならない･･･」（100）とする。こうして芸術家によって示される「合目的性」に従って社会は組織化され，全体として「社会主義の完成」に向かう。

しかし「社会主義の完成」の到達は，遠い未来である。「社会主義の完成」に到達するまでは，組織化された領域と組織化されない領域、つまり生産主義芸術と描写芸術は混在し続ける。それをアルヴァートフは「描写芸術に関して言えば、その残存はそっくり社会の非組織性の残存に依拠している」（126）と表現している。

現実を改変する幻想としての資本主義芸術(描写芸術)の実在をどのように位置づけるのか。そこにおいては真の芸術活動、つまり「生活建設」は不可能なのである。

アルヴァートフは、資本主義芸術を特徴づける術語「補完」をここに転用することで 描写芸術の残存を意味づけ、さらに自らの諸概念を統合し、1 つの世界観の構築をめざしている。

つまり第 1 に「・・・社会主義の到来までは、プロレタリアートは描写芸術を、階級を組織化する特別な職業として使用せざるを得ない」（126-127）として描写芸術を容認する。

特別な職業とは何か？「望まれているがしかしまだ実現されていない」資本主義的社会の組織化の仕事を「作品の形式それ自体の中に（組織化の機能を）意識的に露出させること」であり「これこそが労働者階級がその仕事に対して行うべきやり方である」(127)と定義する。

現実の不足を想像で補完するのではなく、まだ実現化をみない資本主義的社会の組織化を促進させ、補完する機能を描写芸術に与えている。第 2 に、非組織化領域を補完する芸術と位置付けた描写芸術の中から「積極的に補完する芸術とはアジテーション的・プロパガンダ的芸術に他ならない：望まれているがしかしまだ実現されていないことをもとめてプロパガンダされる」（127）としてプロパガンダ芸術に最高の地位を与えている。

＊

生産主義理論のもう 1 つの柱である概念「社会的注文」は、本理論の原点である「二元論」としてのブルジョア芸術の克服、つまり社会主義の「一元論」の問題に由来している。「一元論」の概念を補強し、 問題をより広げて生産主義理論全体を有機的につなげ理論的整合を目指したのがブリークである。それは 1923 年の『レフ』1 号に載る論文「いわゆる「形式的方法」[187]」の中で「社会的注文」という言葉で表現されている。ブリークは、当時文学、 特に詩の分野での斬新な研究方法で物議を醸し出していた「オポヤズ」の研究方法「形式主義」を位置づけることから「社会的注文」を導き出す。

「オポヤズ」を「詩的観念論の墓堀人足」としてその功績を「創造の・・中略・・「神秘的な洞察」に代えて、 生産の法則の認識」を創出したとし、 次のように説く：

「詩人は言葉の達人であり、自分の階級に・・中略・・奉仕する言語創造者である。何について書くべきかを彼に示唆するのは、消費者である。詩人は・・中略・・テーマを環境から取り出すの

[187]松原明・大石雅彦編『ロシア･アヴァンギャルド 7　芸術左翼戦線』国書刊行会、1996 年、142 頁。

である。」

ここに詩人（芸術家）は、新しい階級としての労働者の需要（消費）を語る仲介人になり、自分を表現するのではなく労働者の需要である「社会的注文」を遂行するものとされる。こうして芸術家は、生産（芸術家）-需要（労働者）-生産（芸術家）の輪環を動かす者になっている。

―小括―

20 年代前半の生産主義理論は、アルヴァートフ著『芸術と生産』に記される「補完」理論とブリークによる「社会的注文」の概念に集約することが可能である。

「補完」の理論は、社会主義社会における「造形芸術」の意味をソヴィエト内になお残存する資本主義的要素（資本主義的領域）の組織化（社会主義化）の促進の作用であるとすることである。そして「社会的注文」は、芸術家の仕事は自分を表現することにあるのではなく、新しい階級である労働者の芸術的需要をつかみ取り、労働者からのその注文を遂行する者、つまり生産（芸術家）-需要（労働者）-生産（芸術家）の輪環を動かす者であるとする。

第 4 節　『労働通報[188]』挿絵における理論の描写

１．6 枚の挿絵とその特徴

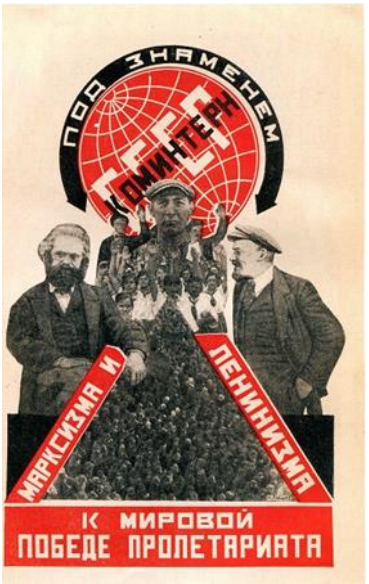
ここに生産主義理論の描写であると想定する『労働通報』に載る 6 枚の挿絵を提示する。



[図 3-1[189]]



[図 3-2[190]]



[図 3-3[191]]

---

[188]Вестник труда. январь 1925. №1. С. 216. Обложка и вкладки: серия «IVсъезда профсоюзов» Фотолозунгомонтажи.
ソ連の労働組合の中央組織である全ソ労働組合中央評議会（Всесоюзный Центральный Совет Профессиональных Союзов： ВЦСПС）の機関誌（月刊）。第 1 号である本資料の目次の上に「レーニンなき年」と記されており、1924 年 1 月に死亡したレーニンの追悼の意味も含まれ、本号のみに 17 枚の挿絵が載せられている。その内 10 枚がクルーツィス作。

[189][図 3-1]クルーツィス　『労働通報』挿絵「プロレタリアート独裁は、共産主義への道である」

[190][図 3-2]　々　「労働生産性の向上は価格を下げ、労働者と農民の結合を強化する」

[191][図 3-3]　々　「レーニン主義とマルクス主義の旗の許、全世界のプロレタリアートの勝利を目指す」



[図 3-4[192]]



[図 3-5[193]]



[図 3-6[194]]

作品全体の描写の特徴として次のことを指摘することができる。

・描写の構成要素は単純な幾何学的な図像（円・長方形・矢印）と写真であり絵画的な描写は排除されている。
・円が画面構成の中心となり画面全体を統合する機能を果している。
・赤と黒のコントラストと平面構成が画面に奥行きを与え、時間及び空間の表現手段になっている。
・円に一定のシンボル性が与えられている。
・画面は、観衆の視線を円の中心に引き付け、そこから外へ拡散させ再び円の中心に戻る回路をもっている。

さらに幾何学的図像は理論の主要な術語に結び付けられ、さらに図像と図像の結合が新たな概念を形成している。例えば次のような相対関係が指摘可能である（左が図像、右が図像に対応する概念）。

図像		概念
円	——	「宇宙」・「世界」/「10 月革命」(始点) / 「社会主義の完成」(終点)
長方形	——	「生活建設」
		スローガンが入っているときは「生活建設」の目標

192[図 3-4]クルーツィス　『労働通報』挿絵「モスクワ労働者大衆から戦闘の挨拶」

193[図 3-5]　々　「女性労働者の技能資格を向上させ，積極的で同等の権利を持つ新しい生活の建設者になるよう援助しよう」

194[図 3-6]　々　「労働生産性を上げ、賃金上昇の条件を作ろう」

クルーツィス作の全 9 枚の挿絵の内、5 枚が円をモチーフにし、残りの 4 枚が四角形・長方形をモチーフにしている。後者の長方形をモチーフにするものは、生産主義理論の具象の志向と言うよりは、全露労働組合中央評議会第 6 回大会の記念的・記録的な色彩の強い挿絵群になっている。その中で [図 3-6]は、それとはモードが異なり理論の具象が志向された作品になっている。

労働者の集団写真 ―― 「組織化」
長方形の中の集団写真は「組織化」の力による「生活建設」を表す
矢印 ―― 「合目的性」
スローガンが入っている矢印は目的の内容を示す
螺旋・同心円 ― 「発達段階」
集団写真が入った場合は「組織化」の力による段階的発達を示す

２．理論とその描写

描写の特徴及び図像とそれに対応する概念を以上のように確認した上で、5 枚の挿絵におけるアルヴァートフの理論とクルーツィスの描写の関係の分析を試みる。挿絵描写の傾向として、理論全体の世界観のイメージ化・理論をプロットとして表現する試み・一定の術語を表現する試みなどが指摘可能である。

[図 3-1] 観衆の視線は渦巻きの中心（10 月革命・始点）に立つレーニンに引付けられる。円の中心を始点としての渦巻きの中にモンタージュされた労働者たちは社会の「組織化」を推し進め、矢印（合目的性）が示す「プロレタリアート独裁」を目指して螺旋（段階的発達）に沿って社会を発達させていく。そして観衆の視線は変形した下向きの矢印に沿って再び円の中心に戻る。10 月革命-組織化-段階的発達-プロレタリアートの独裁という一元論に基づく理論の全体的イメージが目指されている。

[図 3-2]ここではアジテーション芸術の「補完」の作用、つまり「望まれているがしかしまだ実現されていない」所の「農業と工業の結合」のプロパガンダが目指されている。両側の上下の矢印に描かれた交互に交換される農業と工業の生産物によって、農業と工業は画面中央でがっちりと結合する。スローガン（合目的性の内容）が書かれた円をなす赤と黒の矢印が握手する手をさらに強調する。アジテーション芸術の任務である「補完」の作用は十分に果たされている。

[図 3-3]観衆の視線は, 赤い地球（始点）のソ連（CCCP）に向けられる。その視線は円を取り巻く黒の矢印に導かれて、社会主義の始点のマルクスとレーニンに到達する。先端が小さな矢印の「マルクス主義」・「レーニン主義」の赤い長方形と「プロレタリアートの世界的勝利をめざす」と書かれた下の長方形によってできた三角形の中にモンタージュされた労働者の集団写真（組織化）は, ピオネールの子供たち（「社会主義の完成」への希望）を通って世界の社会主義化の砦であるコミンテルンに向かい, 再び円に戻る。
マルクスとレーニン（始点）- 労働者による組織化 -「社会主義の完成」への希望 - 世界の社会主義化が 1 つのプロットとして示されている。

[図 3-4]緯線と経線が描かれた同心円（段階的発達）の地球は、全ソ労働組合中央評議会の長トムスキーが写る中央の写真（現在）から右回りにモスクワの上空から見る建物群, さらに回転して高所からの航空写真, そして宇宙つまり「社会主義の完成」へと向かう。この円を回転させるのは円の中心にはめ込まれた 2 つの長方形（生活建設）を結合させた十字形である。回転の原動力はその中

にモンタージュされた赤い旗を振る労働者集団（組織化）である。「社会主義の完成」への段階的発達のイメージ化が目指されている。

[図 3-5]テーマは女性の「生活建設」である。
社会主義社会（円）の組織化を担う女性労働者たちは，ピオネールの子供たち（「社会主義の完成」への希望）のために「技能を向上させ」「新しい生活の建設者」になることを叫んでいる。その叫び声は，前方・四方へと円を大きく拡大発展させている。円は中央女性の頭上に立つ小さな女性が挙げる左手によって上の長方形（生活建設）に結びついている。そこには組織化を担う女性労働者がモンタージュされている。

[図 3-6] 右下には全露労働組合中央評議会（ВЦСПС）の長トムスキーが、左下には労働者のすぐそばに機械がおかれ、両者は赤と黒のジグザグに交差する長方形にそって上昇して行くと、左上には人民委員会議議長のアレクセイ・ルイコフが遠方を見て立ち、右上にもう１つの対の機械がモンタージュされている。

長方形の裏表が赤と黒のジグザグは、軸即投象法による 2 辺の交差によって、窓のように仕切られた奥行き感のあるひし形を作り出している。夫々の窓には、様々な地方代表団―シベリア、ニジニィ・ノブゴロド、スモレンスク、ツァリーツィンーの集合写真がはめ込まれている。1 つの窓の中を覗くとそこには、ある時代のある地域の共に組織化の作業をするコミューンが時空的広がりと共に収められている。そのコミューンは、赤と黒の交互のジグザグと共に段階的に上昇し（発達段階)、最終的には、トムスキーの目線の方向（合目的性)、そのかなたに存在する「社会主義の完成」へと進む。

３．まとめ

以上の分析から、『労働通報』挿絵は、 描写の諸要素に夫々意味と機能を与え、それらを組み合わせることで理論の概念の具象化・イメージ化がなされていることが確認された。
クルーツィスは『労働通報』挿絵の中で，生産主義理論のイメージ化・具象化を試み,一定の様式を作り上げた。「スプレマチズム」及び「構成主義と生産主義」の夫々の時代の手法を実験し，そこから自分に必要なものを摂取しながら、アルヴァートフが主張する「補完」理論の描写様式の発明を志している。

しかし前述のようにクルーツィスの作品は 1927 年から急激な変化をみている。画面一杯に飽和的に描かれる複雑さはぷっつりとなくなり、 反対に対角線・リズム感・デザイン性を特徴とする構成主義的な様式に変化している。社会の大変化（第１次５ヶ年計画）に伴って生産主義理論そのものも変化している。それらが相互に作用し一定の様式になったのが代表作のポスター・シリーズ「5 ヶ年計画のための闘い」である。 アルヴァートフの 20 年代後半の生産主義理論「形式的社会学的方法」とクルーツィスの描写様式の相互の関係を次章で検証する。

第 3 章　1920 年代後半の生産主義理論－「形式的社会学的方法」理論

序節

前章では、生産主義（理論）の揺籃の時代である第 1 期、つまり 20 年代前半の 1922 年から 1925 年に時代を区切って、アルヴァートフ著『芸術と生産』に著された生産主義理論と雑誌『労働通報』に載るクルーツィスの挿絵群との相互関係を検討した。

本章では、それに引き継いで時代を第 2 期、つまり 1926 年から 1931 年に取り、この時代の生産主義の主要な理論である「形式的社会学的方法」理論をひもとく。本理論はアルヴァートフ著『社会学的詩学[195]』の第 4 章「形式的社会学的方法」を中心にして説かれた同名の理論であり、それは『芸術と生産』に基づく理論を土台にして、それをより 20 年代後半の社会状況に合わせて発展させたものである。またアヴァンギャルド運動の核心的な理論であるにもかかわらず、これまでこの研究領域に於いて問題としてほぼ取り上げられなかったテーマでもある。そのような背景から、本章に於いてはまず「形式的社会学的方法」理論の出現の経緯を確認したうえで、テキストに沿って理論を読み解くことを主要な課題とする。理論の内容を確認した上で、クルーツィスの代表作といえるポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い[196]」（1930 年-1931 年）における理論の具象との相互関係を検討する。

第 1 節では、「形式的社会学的方法」理論がどのような経緯で出現したかを検討する。
第 2 節では、「形式的社会学的方法」理論が展開されるアルヴァートフ著『社会学的詩学』をテキストに沿って読み解く。後述のように 1928 年出版の『社会学的詩学』は、「形式的社会学的方法」理論を組立てることを目的に、複数の既出の自著論文を取捨選択して再編した論集になっている。本論では理論構成上主要な論文である第 3 章、第 4 章、第 5 章を中心に読み、その上で「形式的社会学的方法」理論が、いかなる理論かを総括する。

「形式的社会学的方法」理論は、「レフ」の後継である「10 月」協会[197]の綱領として受容されている。クルーツィスは、「10 月」協会のフォトモンタージュ部長であり、この時期に「10 月」綱領

---

[195]本節の基本テキストである本書は、「形式的社会学的方法」理論を体系立てることを目的にして、ブリークによる前書きを入れて 10 の論文から構成されている。その中で 20 年代後半に書かれた論文は 2 章、3 章そして 4 章である。本テキスト自体には、章立ては振られておらず、章のタイトルだけが記されている。筆者は、便宜上、前書きから順に章立てとして番号を振った。章は次のように構成されている：
1.前書き（オシプ・ブリーク）、2.マルクス主義芸術学について（新出論文）、3.マルクス主義詩学のために（1926 年）、4.形式的・社会学的方法について（1927 年）、5.詩的言語と実践的言語（1923 年）、6.形式の反革命－ブリューソフについて（1923 年）、7.美的フェティシズム（1923 年）、8.マヤコフスキイの統辞論（1923 年）9.言語創造（「ザーウミ詩学」について）（1923 年）、10.付録　マルクス－芸術復興について（1923 年）。
Арватов. Социологическая поэтика. M., 1928. C. 170.
なおこれ以後の本著書からの引用文におけるボールドは、すべて原著作者によるものである。

[196]1929 年から 1931 年にかけて国立出版所公団（「ギズ-ГИЗ」）・国立出版所造形部（「イゾギズ-ИЗОГИЗ」）の注文を受けて制作した 10 枚余のポスター・シリーズ。クルーツィスは、「ヴフテイン」閉鎖後は、その後続である「モスクワ印刷研究所」で教える傍ら「イゾギズ」専属の画家の職にあった。このことによって、当時の最新の印刷技術を駆使できる可能性を手に入れている。1932 年にトレチャコフ美術館で開催された展覧会「5 ヵ年計画のためのポスター」に作品を展示する折に、1929 年制作の作品を本シリーズに加え入れている。またフォトモンタージュを手法としているため様々なバージョンがあり、シリーズの正確な数は把握できない。

[197]1928 年、第 1 次 5 ヵ年計画という時代の要請と「フォルマリズム批判」に対応して旧構成主義者が結成した芸術家団体。おもに空間芸術・工業芸術を追求した。モダニズムと移動展派の系譜を引くリアリズムを共に否定し、「社会主義建設のための大衆芸術」を主唱した。宣言文に署名した芸術家は 32 人。クルーツィスは中心的メンバーの 1 人であり、協会におけるフォトモンタージュ部門の代表。参加者は画家：リシツキイ、クルーツィス、セニキン、テリンガテル、デイネカ、ディエゴ・リベラ　建築家：ガン、ギンズブルグ、ノヴィツキイ、ヴェスニン兄弟　映画：エイゼンシュテイン他

に立脚した「新たな左翼芸術」としての新様式「アジテーション政治フォトモンタージュ[198]」を発明し、これに基づいてポスター・シリーズ「5ヵ年計画のための闘い」を制作している。
第3節では、「形式的社会学的方法」理論が、「10月」協会においてどのように綱領化されているかを3つの宣言（「10月」協会宣言、「民族部門宣言」、「写真部門綱領」）のなかに検証する。

以上の作業を経た後に、第4章で、ポスター・シリーズ「5ヵ年計画のための闘い」と「形式的社会学的方法」理論との相互関係を検討する。

・第2期（1926年～1931年）の社会的潮流

1924年1月のレーニンの死を1つの指標にしてソヴィエト社会を、それ以前とそれ以後に分ける時、後者の20年代後半の社会的政治的潮流として、「世界革命論」から「一国社会主義」への転換、そして社会文化的コンテクストにおけるネップ前半期の文化的寛容と自由から統制的傾向への傾斜が指摘可能である。芸術分野においてそれは、過去を否定する革命的芸術としてこれまで迎え入れられていた未来派由来の一連のアヴァンギャルド運動が、「オポヤズ」（形式派：後述）を筆頭にして西欧ブルジョア芸術と同根のものとして問題視され、激しい「フォルマリズム批判」の対象になったことである。つまり「オポヤズ」の形式的方法が、「形式主義的」・「反マルクス主義的」として厳しい批判を浴びることになり、それは「オポヤズ」を有力な一構成員とする「レフ」にとって、グループの存続にかかわる緊急な課題となった。このことが、「形式的社会学的方法」理論出現の大きな要因となっている。こうして激しい「フォルマリズム批判」の前に、1925年12月『レフ』は終刊している。

レーニンの死を契機とした指導権をめぐる党内部の権力闘争の激化、トロツキーの中枢権力からの追放、そしてルナチャルスキイの教育人民委員部解任等を経てほぼ1928年頃には、スターリンの独裁に至っている。他方内政では工業化路線が打ち出され、第2次革命そして文化革命としての「第1次5ヵ年計画」導入が指示されると（1927年）、国家の大改革への参加を熱望する芸術家諸団体は活気を呈し、「プロレタリア芸術」をめぐって、国家のコミッションをめぐって激しい対立抗争が展開された。

このような中、「第1次5ヵ年計画」が発動されると（1928年）、これまで西欧由来の「フォルマリズム」として批判の対象であったフォトモンタージュは、「5ヵ年計画」の労働力としての民衆（労働者と農民）とのコミュニケーションの必要性、事物を瞬時に的確に伝達可能なこと、そして情感に訴えやすいこと等から、その有効性が再認識されて、それは時代の要請に答えるものになった。こうして時代に押し出されるようにしてクルーツィスの「新しい左翼芸術」としての新様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」の原型は、1927年-1928年に現れ、そして1930-1931年をそのピークにしている。

1928年、スターリンによって階級闘争激化のテーゼが出され、「階級の敵」・「自己批判」キャン

[198]本様式にクルーツィスは、自著論文「新種のアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ」（1930年）の中で、初めて「アジテーション政治フォトモンタージュ」の名称を用いている。クルーツィスのモノグラフである『グスタフ・クルーツィス、ヴァレンチナ・クラーギナ・・・』の著者シュクリャルクは、この名称を用いず「新しい左翼芸術」と記している。*Шкляру*к. Густав Клуцис Валентина Кулагина. С. 28.

ペーンが繰り広げられた。「第１次５ヵ年計画」という熱狂的な社会的大事業によって時代が大きく変動するなかで、造形芸術の左右の 2 大陣営、つまり「レフ」の流れをくむ「10 月」協会、そして 1928 年 2 月に、10 周年目の展覧会を党の支持を得てクレムリン内で開催し、それに伴って名称を「革命ロシア美術家協会（アフル：AXPP)」から「革命美術家協会（アフル：AXP)」に変更した「アフル」は、時を同じくして 1928 年 3 月に「10 月」は設立され、他方「アフル」は改称に及んでいる。

ここに 20 年代前半の『芸術と生産』に見る生産主義理論（「レフ」綱領）は、「10 月」協会綱領に引き継がれている。クルーツィスは、「10 月」協会初めての展覧会（1930 年 6 月）において、「10 月」協会綱領の具象化を目指す新しい様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」にもとづく作品５枚を展示している[第 4 章[図 1-1]～[図 1-5]。

第１節　「形式的社会学的方法」理論出現の背景[199]

生産主義理論は、20 年代後半になると前述の 20 年代前半の「補完」と「社会的注文」に意味の変容がなされ、新たな意味を持つ「形式的社会学的方法理論」に変化している。その発端になったのが、「オポヤズ」の説く「形式主義」である。その経緯を長くなるが、順に見ていきたい。

１．「形式的社会学的方法」理論とは何か

社会主義社会における芸術とは何かーこれに関してマルクスとエンゲルスは、その著作にほぼ何も記していない。教育人民委員のルナチャルスキイもそれは認めることであった。マルクス主義に基づく新たな社会主義の美学創出の必要性と、それに際してこれまでの西欧ブルジョア芸術の遺産から、どの芸術を継承し、どの芸術を捨象するかーそれは若者の教育に直接関与する緊急な問題につながっていた。これについて生産主義理論家ブリークは、『社会学的詩学』の「前書き」（1928 年）で、次のように記している：

「ブルジョア的遺産に対してどうあるべきか？この問題は、10 月革命のまさに翌日から起きている。しかも、全く相対立する答えが出された。一方の答えは「防衛すべきである」、もう一方の答えは「破壊すべきである」。文化の前線においての 2 つの党派が形成された。防衛主義者の党と破壊主義者の党である。[200]」つまり、自らの陣営を「破壊主義者の党」と規定している[201]。

理論の積み重ねによって新しい芸術学を構築する時間的余裕はなかった。それは、すでに手元にあるマルクスによる 2 つの概念「発展段階説」と「史的唯物論」を直接芸術理論に応用することに

---

[199]本節は、以下を基本的な資料としている：*Мазаев А. И.* Искусство и большевизм 1920-1930 гг. М., 2004. С. 318.

[200]*Арватов.* Социологическая поэтика. С. 7-8.

[201]ブリークの協働者であるマヤコフスキイは、新聞『イズベスチア』に載せられた（1927 年 1 月 22/23 日）『新レフ』新刊号の巻頭論文「読者へ」に対して『出版と革命』の編集長ポロンスキイの批判論文「レフかハッタリか?（Леф или Блеф?)」によって引き起こされたポロンスキイとの論争「レフかハッタリ？」（1927 年 3 月 23 日）の中で、防衛主義者をトロツキイ及びヴァシリスキイ、そして破壊主義者の代表として「レフ」を挙げたうえで、「それ（破壊主義者）は、古いもの全てを焼くこと、投げ捨てることか？否違う。古い文化が現代の生きた文化を圧迫しない限り、それを今日のための参考書として、より良く活用することである。そしてもう 1 つ、革命が与える壮大な内容すべてを伝達するためには、文学の形式的革命が必要であるということである」と述べている（傍点：大武）。*Маяковский В.* Выступления на диспуте «Леф или Блеф?» // Газета«Известия» 23. 03. 1927.

結びついていった。このような流れのなかで、これまでの「美とは何か」・「何を美とするか」という美学は凋落し、理論としての芸術学（芸術社会学）が台頭してきている[202]。この社会的潮流のなかで、プロレタリアート芸術は、社会主義社会の前段階である資本主義社会のブルジョア芸術に対置されるものとして理解されるようになった。そしてブルジョア芸術は、現実を「虚偽的に」、「歪曲し」そして「神秘化」して、社会に目を向けさせない「芸術のための芸術」とされ、それに対するものとしてプロレタリアート芸術が引き出された。

こうしたなかで、革命後芸術社会学の土台になったのが、プレハーノフ[203]の芸術理論であった。「芸術は社会の反映」として芸術の本質を時代の社会思想に結びつけ、芸術も社会の経済構造である下部構造の上に形成される上部構造の１つであるとされ、芸術はその他の科学と等価であるとされた（社会学的等価）。このプレハーノフの理論は、特に文学の領域において、「芸術は社会の内容の反映である」ことから、「内容理論」（または、「社会学派」）と呼ばれ、プロレタリアート系の論陣の理論となっている。アルヴァートフはその著『社会学的詩学』のなかで、当時のマルクス主義芸術学について次のように記している。

「周知のように、マルクス主義的美学は今のところ存在していない。芸術理論に関するマルクス主義的業績の大部分は、何ほどかブルジョア的な・・・中略・・・ドグマ的に理解された視点から出発している。もう少し詳しく言えば、マルクス主義者の間で支配的な理論―「形式を」「決定する」「内容」についての理論―を指摘するだけで十分である。[204]」

ソヴィエト芸術社会学におけるもう１つの源流が、前述のボクダーノフ及び「プロレトクリト」の思想である。前者（「内容理論」）が、唯物史観及び発展段階説を基盤とする「経済」からのアプローチとすれば、後者は「文化」の方面からのアプローチであり、そこで説かれるのは「プロレタリアート自身による集団的な階級芸術」、つまりプロレタリア文化の必要性であった。それは、これまでのブルジョア芸術のほぼ完全に近い否定を意味していた。アルヴァートフによる「生産主義理論」は、ボクダーノフ及び「プロレトクリト」の系譜を引くものであり、このことは、「オポヤズ」に対するフォルマリズム批判（唯物史観の無視に対する批判）は、同時に「プロレトクリト」からの遺産として経済より文化に重心を置く「生産主義」に対する批判を起こさせた。それは、生産主義陣営にとって、自らが全否定するブルジョア芸術を革命後社会の中でいかに位置づけるかの問題につながっていた。ブリークは、前述の「前書き」に続けて次のように記している：

「(ブルジョア的遺産の）破壊主義者は次のように語るのだった：「プロレタリア文化は、ブルジョア文化との闘いの中で作られ、それゆえにこの新しいプロレタリア文化のための場所を掃き清め、そして古いブルジョア文化を破壊せねばならない。・・中略・・古いものは無用の長物になるだけではなく、新しいものの建設に影響を与え、作用し、混乱させるのである」。

破壊党の提唱者となったのは、未来派そしてプロレトクリトを由来にする芸術左翼の活動家たちであり、彼らはまず週刊誌『コミューンの芸術[205]』に登場し、その後「レフ」グループを設立して

---

[202]マザーエフは、ソヴィエトに於ける美学の復権を、ユートピア描写として「明徴さ」・「健康的若さ」・「喜び」等を示唆したという点で社会主義リアリズムの時代からであるとしている。

[203]ゲオルギイ・プレハーノフ（Плеханов Г.: 1856 年−1918 年）ロシア・マルクス主義の父。ナロードニキ運動に参加し、結社「土地と自由」の理論的指導者。1883 年ジュネーブに亡命。２段階革命論を唱え、メンシェビキに参加。1917 年帰国。主著に『史的一元論』(1895 年)、『芸術と社会生活』(1912 年)。

[204]*Арватов.* Социологическая поэтика. С. 51.

[205]アリトマン、ブリーク、クシネル、プーニンらの左翼芸術家は 1919 年、芸術家グループ「コムフートゥイ」（共

いる。「補完」と「社会的注文」の概念に基づく生産主義理論を 20 年代前半に作り出した「破壊主義者の党」「レフ」のスポークスマンであるアルヴァートフは、それに続く 20 年代後半にどのようにブルジョア芸術を破壊し、そして新しいプロレタリアート芸術を創り出したのか。

その発端となったのが 1925 年にはじまる「オポヤズ」による「フォルマリズム（形式主義）」論争である。

2. 社会学派と形式派の論争

未来派の運動に源流を持つ「オポヤズ」は、「レフ」を構成する主要なグループの 1 つであった。前述のようにマヤコフスキイは 1923 年 3 月、雑誌『レフ』第 1 号の巻頭詩「レフは誰に警告するか？」の中で、「オポヤズの者たちよ！フォルマリズム的方法は芸術研究の鍵である。」と記して、「オポヤズ」が唱えた文学（詩）の研究方法を「芸術研究の鍵」と位置づけている。それゆえ「オポヤズ」は「レフ」の顔ともいうべき存在であった。

「オポヤズ」は、「文学ではなく文学性、つまり所与の文学作品を作品たらしめるもの[206]」として文学の自律性を主張し、文学の内容ではなく内的な法則性（形式・構造等の共時的な形態学）の科学的解明、つまり科学としての文学の確立をめざした。特に注目したのが詩のジャンルであり、「詩的言語」と日常の言語（「実践的言語」）を区別することで、文体や構造の分析を試みた。

「オポヤズ」のこのような研究方法は、革命直後から大きな反響を呼び起こした。芸術社会学者Ｙ．フォフト[207]は雑誌『出版と革命』の 1927 年 8 月号に載せた論文「現代マルクス主義文学史における問題」の中で「形式派は未来派のごとく、この 5 年間で大きな影響力を持つに至った。声高に主張するフォルマリストたちの反社会的な大音声のパレードが 1919 年から 1924 年になされた[208]」と記している。

マルクスによる発展段階及び唯物史観の概念を全く視野に入れず、文学の「内容」も等閑視し、社会生活と芸術を分離するフォルマリストの過激な傾向は、批評家たちに激しい反応を引き起こさずにはいなかった。しかし 1920 年代前半まで、形式派と社会学派との間にも、そして「レフ」の内部にも軋轢は見られなかった。クルーツイスはこの時期に「オポヤズ」の一員であるシクロフスキイによる「異化」の概念を、雑誌『若き親衛隊』のレーニン追悼号「レーニン・シリーズ[209]」（1924 年）に描写手法として取り入れている。

シクロフスキイは、その著『方法としての芸術』（1915 年）の中で「芸術の目的は、認知、すなわち、それを認め知ることとしてではなく、明視することとして、ものを感じさせることである。また、芸術の手法は、ものを自動化の状態から引き出す異化の手法であり、知覚をむずかしくし、長びかせる難渋な形式の手法である。[210]」と記している。

産主義的未来主義者）を組織し、教育人民委員部造形部（イゾ・ナルコムプロス）の週刊誌『コミューンの芸術』（1918 年 12 月～1919 年 4 月）に急進的な論文をのせた。その宣言文は同紙第 8 号（1919 年 1 月 26 日）にのせられ、「ブルジョア芸術の放棄」と「共産主義的原則に基づくプロレタリアート芸術の創造」を主張した。

[206] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия // Набросок первый. 1921. С. 31.

[207] ウリィフ・フォフト（Фохт У.: 1902 年-1979 年）文学学者、雑誌編集者。

[208] *Фохт У.* Проблематика современной марксистской истории литературы // Печать и революция. 1927. №2. С. 78-92.

[209] 雑誌『若き親衛隊』の 1924 年№2-3 号は、綴じ込み版「レーニン・シリーズ」を特集。マヤコフスキイ、アセーエフ、ベジメンスキイらの詩とともに、レーニンのフォトモンタージュ・イラストが 17 枚載せられた。クルーツィス 10 枚、セニキン 6 枚、ロトチェンコ 1 枚であった。イラストは、大きな販売網をもつ雑誌マスメディアを通して国内に広く行き渡った。このシリーズは、レーニンのイメージ化に一定の型を与える要因になっている。

[210] В. シクロフスキイ(水野忠夫訳)「方法としての芸術」『散文の理論』せりか書房、1971 年、478 頁。

クルーツィスは、絵画における「知覚をむずかしくし、（理解を：大武）長びかせる難渋な手法」として、観衆の視線を画面のあちこちに迂回させることで理解の時間を長引かせる手法として「異化」の概念の応用を試みている。

＊シクロフスキイの概念「異化」の応用



［図 1−1[211]］

赤と黒の手が中央のレーニンに向かい、その手の中には、顔だけの赤軍兵、赤旗をもつ群衆の示威行進、ピオネールたち等が描かれている。全体は単純な構成でありながら１つ手の中を覗き込み、そして次の手をのぞき込み、そしてそれをレーニンに結びつける。思考を次々に分断しながら、しかしゴールはレーニンになっている。
極端な「フォルマリズム」として批評家たちから批判の対象になった作品である。



［図 1−２[212]］

赤い菱形の上　にアジスタンドが配置されている。レーニンは壇上に立ち、その下には小さな４人のレーニンが東西南北の４つの矢印に乗って４方に散らばる。赤い菱形の周囲には､様々な写真の断片が入れこまれている。右端には船のマスト上に水兵が立ち、左右には小さな対角線に仕切られた三角の中にデモの労働者、そして下には外国人共産党メンバーの肖像写真が入れられている。レーニンの姿は何度も繰り返される。観衆の視線が中央のレーニンにたどり着くまでには時間を必要とし、それは観衆の沈思する時間である。

＊

しかし雑誌『出版と革命』1924 年 5 号において、エイヘンバウムの論文「「フォルマリスト」問題をめぐって」に対して、6 人の社会学者や言語学者が応答する形の特集「形式的方法をめぐる論争に向けて[213]」が組まれると、社会学派の勢力から、さらに「レフ」の内部からも形式派に対する激しい批判が巻き起こされた。

---

[211][図 1-1]Ю. リベジンスキイ作『明日』・クルーツィス挿絵「レーニンへ」1924 年

[212][図 1-2]クルーツィス　「РКП（ロシア共産党）」「レーニン・シリーズ」（レーニン特集挿絵綴じ込み版）雑誌『若き親衛隊』No2-3 1924 年

[213]エイヘンバウムの論文「「フォルマリスト」問題をめぐって」に対して 6 人の社会学者等が応答：ジルムンスキイ「「形式的方法」の問題に寄せて」、サクーリン「原典にさかのぼって」、ボブロフ「方法と擁護者」、ルナチャルスキイ「芸術学におけるフォルマリズム」、コーガン「形式手方法に関して」、ポリャンスキイ「エイヘンバウムについて」

しかしこのような激しい論争の中から、互いが互いの必要性を痛感したかのように次第に両派の歩み寄りが始まり、社会学派と形式派を結びつける「形式的社会学的方法」（フォルソツ：формально-социологический метод）と呼ばれる理論群が登場している。エイヘンバウムは、上記論文の中で「（形式的方法は）不遜な造反と目され、話題の種となる問題種を論じることが習性となっているコラムニストたちはこぞって、フォルマリストの不遜ぶりに冷やかしを浴びせた・・中略・・戦術的に判断しても、黙殺することが不可能となったのだ。早急に自分の位置づけを行い・・中略・・（ここに）折衷的修正主義が登場し・・中略・・「形式＝社会主義者」なるものが現れ・・中略・・形式的方法と社会学的方法を１つに結合することを提案している。[214]」と記している。

「フォルソツ」と呼ばれる新勢力はどのようなものなのだろうか。フォフトの上記論文の第４章「形式的社会学的流派[215]」の中で、彼は「形式派」と「社会学派」を単純に加算・結合するような右派及び中間派のフォルソツ勢に対して[216]、「さらにその先を行く左翼」としてアルヴァートフの３段階の研究方法をあげている[217]。それは、アルヴァートフが前年の 1926 年に、雑誌『芸術の道』に載せた論文「マルクス主義詩学のために」の中に記した方法であった。

この３段階の研究方法そのものが、一連の「形式主義」論争における生産主義理論家アルヴァートフの複雑かつ微妙な立場を反映するものであった。何故なら「プロレトクリト」をその源流とする「生産主義」理論には、経済的要素としての「唯物史観」及び「発展段階」の視点は元々欠けていたこと。そして「レフ」の主要なメンバーである「オポヤズ」が説く形式主義は、「文学研究の鍵」ではあったが、同時にそれは言語を「詩的言語」と「実践的言語」に区別する「２元論」による研究方法、さらに「美的なもの」と「美的ではないもの」を区別するフェティシュに通じるブルジョア芸術に基づく研究方法であった。それは「芸術家＝労働者」・「芸術作品＝生産物」等の１元論を根本的テーゼとする生産主義理論に完全に対立するものであり、アルヴァートフにとってそれは生産主義の存続にかかわる逼迫した問題であった。

ここにアルヴァートフは、この必須の問題―１つは、史的唯物論的視点の欠如の問題、２つ目が、２元論の問題、そして３っ目がブルジョア芸術の継承の問題―を、社会学派と形式派の論争の場を借りて、それらを融合させて解決したうえで、「フォルソツ」の名のもとに新たな生産主義理論の構築を目指している。

この論争後に、芸術社会学における一応のガイドラインになったのが、この誌上論争の論客の 1

---

[214]エイヘンバウム（松原明訳）「「フォルマリスト」問題をめぐって」『ロシア･アヴァンギャルド６　フォルマリズム・詩的言語論』国書刊行会、1988 年、247 頁。

[215]*Фохт*. Проблематика. С. 78-87.

[216]フォフトは右翼フォルソツとしてツェイトリン（1898 年-1973 年：劇作家、批評家）の説く２段階の研究方法を挙げている。それは第１の課題を形式の分析とし、その後に第２の課題として社会学的解釈を行うとし、それを遠未来の問題とした。他方中間派フォルソツとして П. サクーリン（1868 年-1930 年：文学学者、言語学者）をあげ、分析対象の素材を「形式」の他に「内容」の要素も含ませ、「形式」と「内容」を同じレヴェルで形式的分析を行い、第２段階として、蓄積された素材を史的唯物論によって解釈する方法としている。

[217]オポヤズの１員ヴィノクールはレフ１号（1923 年）に掲載された論文「最近の詩学関係文献」の中で、「アルヴァートフには、結論を急ぐある性急さ、重要であるはずの問題のあまりにも簡略な公式化、言語学の術語や概念に対するいささか無批判な態度が見られるものの、次の一点だけは確かである。すなわち、もし詩の社会学的意味付けなるものが可能であるとすれば、それはアルヴァートフが選んだ方法によるしかないということである。」として、アルヴァートフの形式的社会学的方法を、それを代表するものとして評価している。
ヴィノクール（桑野隆訳）「最近の詩学関係文献」『ロシア･アヴァンギャルド７　レフ　芸術左翼戦線』国書刊行会、1990 年、150 頁。

人であるルナチャルスキイの理解であった。「芸術全体は素材（материал）によって構築されるシステム」・「素材の独自の組織法」であり、フォルマリストは「奇矯の言動、珍奇な言説[218]」であり芸術全体を見ない「特殊性鑑定士（спецификатор）[219]」であるとした。そしてこの論争において両者の歩み寄りにより熱心だったのが「オポヤズ」の面々であり、これ以後彼らは社会的要素との整合を目指している（伝記的素材、作家の周囲の状況等の取り込み）[220]。

これから読み解く『社会学的詩学』の構成は、「前書き」をブリークが記し、それを含めて全 10 章からなっている。その中で、新たに書き下されたものは、第 2 章「マルクス主義芸術学について」だけであり、残りすべては以前すでに雑誌等に載せられた論文である。アルヴァートフの本論集編纂の意図は、「形式的社会学的方法」理論構築を目的にして既出の論文を編成し統合することである。そして本理論の生成に直接関係するのが、第 3 章.「マルクス主義詩学のために」（1926 年）、第 4 章.「形式的・社会学的方法について」（1927 年）、そして第 5 章.「詩的言語と実践的言語」（1923 年）である。本節では、この 3 つの論文を検証する。

アルヴァートフは第 2 章「マルクス主義芸術学について」のなかで、これから提示する「形式的社会学的方法理論」の目的と内容を次のように予告している：

「この方法によって、プロレタリアートの共通文化における芸術学（マルクス主義芸術学：大武）と他の学問との結合が保障されるだろう[221]」、とし（他の学問とは：大武）「内在的に発展する価値としての形式自体の研究である[222]」としている。つまり「形式的・社会学的方法」理論は、生産主義自らを仲介にしてマルクス主義芸術学と『オポヤズ』の形式派とを結合させ、さらに生産主義自らのスタンスを調整させることが志向されている。

第 2 節　「形式的社会学的方法」理論―３段階によるアプローチ

１．３段階によるアプローチ

前述のフォフトが「さらにその先を行く左翼」と記したアルヴァートフの「形式的社会学的方法」における 3 段階の研究方法は、本書の第 3 章「マルクス主義詩学のために」の最終頁に、「あらゆる科学は、その発展において 3 つの段階を経ている」しかし「詩学は、これまで第 1 段階からほとんど抜け出ていなかった。」と前書きされて次のような表として記されている[223]。

１）一般的叙述の段階（分類学）
２）量的集計の段階　（統計学）
３）抽象的分析の段階（法則定立）

アルヴァートフは、この 3 段階に沿って、各々の段階ごとに章とそのテーマを設定し、それに対応する「オポヤズ」メンバーの名前とその研究キーワードを特定し、論を展開している。

第 1 段階である「一般的叙述の段階（分類学）」は、第 5 章「詩的言語と実践的言語」においてシ

---

[218]ルナチャルスキイ（松原明訳）「芸術学におけるフォルマリズム」『ロシア･アヴァンギャルド 6　フォルマリズム・詩的言語論』国書刊行会、1988 年、282 頁。
[219]エイヘンバウム（松原明訳）「「フォルマリスト」問題をめぐって」248 頁。
[220]マザーエフは、最後まで形式派を堅持したのはヤコブソンとトマシェフスキイのみであったことを指摘している。*Мазаев.* Искусство и большевизм. С. 186.
[221]*Арватов.* Социологическая поэтика. С. 17.
[222]Там же. С. 13.
[223]Там же. С. 27.

クロフスキイの著書『手法としての芸術』をとり上げる。第１段階のテーマである分類学は、様々な素材の、その性質・種類・系統などによる類似を問題にする。その前提として素材の基準が同レヴェルであること、つまりその「１元論」化にある。ここでは「詩的言語」と「実践的言語」という「オポヤズ」が説く言語の２元論の克服が目指される。

第２段階である「量的集計の段階（統計学)」は、第３章「マルクス主義詩学のために」においてロマン・ヤコブソンの『現代詩学』のテーマ「詩的表現」を俎上に上げる。「量的集計である統計学」は、「類似性ではなく相違を明らかにすること・・・あらゆる蓄積の中から・・**当該**の詩人にとって支配的・優勢的・特徴的な手法を発見すること[224]」として、アルヴァートフは、統計学の分野における『オポヤズ』の研究方法の必然性を強調し、それによってフォルマリストを「レフ」陣営の一員として保持し続けることを目指している。そして相違を問題にする統計学の前提として、言語及び文学の分野に於ける１元論化、さらに全芸術種における１元論化を意図して、造形芸術における「補完」の作用を全芸術種に拡大させて芸術を生活（社会）に結び付けることを目指す。

第３段階である「抽象的分析の段階（法則定立)」では、ジルムンスキイの『韻の理論と歴史[225]』における「韻の進化」を俎上に上げる。これまでの２つの段階で行ってきた分類と統計の作業がなされた素材群を史的唯物論によって通分することを試みる。

それでは、唯物史観・フォルマリズム・生産主義の３つを融合させたハイブリッドな「形式的社会学的方法」を３段階に沿って検討しよう。

２．分類学の段階―シクロフスキイ『手法としての芸術』-「詩的言語」と「実践的言語」の対置性

アルヴァートフは以下のように提起する：

「芸術における生産主義運動の根本思想は、社会の集団化の程度に応じて芸術創造が社会的・功利的創造とと融合していくことにある。この視点に立って、生産主義者は、芸術と生活の分離の一切、芸術的なものと実践的なものの対立の一切に対して断固と闘っている。(その時に)・・・・形式的方法が前面に持ち出す原理は、詩的言語の諸法則を「実践的言語の諸法則」に「対置する」ことを主張する・・・多くの人を困惑させる顕著な矛盾が・・・・ここにある[226]」

ここにアルヴァートフは『手法としての芸術』に記される「詩的言語」と「実践的言語」による詩に於ける２元論の検討を次のように展開する。

「詩的言語は、アナーキーな社会の、すなわち、社会的存在の自然発生的諸形式の、直接の産物である。[227]」として、詩をブルジョア社会の産物と規定する。その上でシクロフスキイの説く「詩的言語」と「実践的言語」の「対置性（противоположность)」は、「対置性」ではなく機能的な「差異」であるとする。なぜなら、詩に特有と見なされる、語の転倒・反復・比喩そして異化さえも大小の差はあれ日常会話の中に存在するものであり、反対にそれは両者の「一体性(слитность)」を示すものであるとする。なぜなら「詩的言語の歴史は、実践的言語の語彙素材・シンタクス・意味・テーマを、詩的言語が習得することである。[228]」からであり、ゆえに「詩は、社会全体の言語体系

---

[224] *Арватов.* Социологическая поэтика.C. 28.

[225] *Жирмунский В.М.* Рифма- её история и теория. Петербург. 1923. C. 337.(Reprint ed. Munchen. 1970.)

[226] *Арватов.* Социологическая поэтика. C. 50.

[227] Там же. C. 64.

[228] Там же. C. 57.

と同じ発展の法則に従うと断言することができる[229]。」とする。

ここにアルヴァートフはシクロフスキイの問題点を次のように指摘する：「もっと重要なことは、シクロフスキイが詩的言語の全体としての**進化**を見ようとせず、気づきもしないことである[230]。」

さらに、ここに「詩的言語の全体としての進化」を見ることを、「科学的詩学」と言い換えて次のように主張し、シクロフスキイを批判する（ボールド原著者）：

「科学的詩学の課題は、詩的「対置性」の事実そのものを、**実践的組織化**の特殊な方法として理解することである。[231]」、つまり「詩的手法の、社会的・組織的意義[232]」を理解することであるとして、2 つの言語の相互の関係を「実験室」と言う言葉を用いて次のように表現する：

「詩的言語は、実践的言語の無自覚な実験室である。・・・略・・・詩人はつねに発明家であり、実在の言語素材の鋳型工である（最初に自覚したのが未来派だった）。[233]」

詩的言語は、実践的言語から様々な素材をもらい、そしてその素材は詩人と言う実験室でリニューアルされ、違う鋳型にはめられて、新たな装いを得て実践的言語に戻されてくる。」

しかし自然発生社会の幻想としてのブルジョア芸術において「実践的組織化」は可能なのか？という当然の疑問に答えるように、ブリークは本書の「前書き」でこの「実験室」を次のように補足している:

「アルヴァートフは、美的価値は総体としては功利外的なもので、直接的な生活建設に寄与するものではないという命題から出発して､この美的活動の肯定的側面を、それが新しい形式のいわば実験室であるということのなかに見出している。生活建設への直接の道はなかった。なぜなら、組織され、計画的な、社会的な労働はなかったから。それゆえ、前進運動は、形式的実験室を通る迂回路によって行われていた。それゆえに、我々は功利外的実験室から実在的生活の実験室へと移動し・・・中略・・・生活を建設せねばならない。[234]」

ここにブリークは、アルヴァートフの説く「実験室」を、「“組織され、計画的な、社会的な労働”の存在しない資本主義社会における迂回路としての無自覚な“実験室”」と説明しつつ、社会主義社会に於ける「実在的生活の実験室」、つまり「生活建設」のための「実験室」への移動を捕捉説明している。

最後にブリークは、アルヴァートフの業績を次のようにまとめる：

「アルヴァートフの論文の巨大な意味は、マルクス主義の命題を形式的研究の最新の業績に入念に照合させつつ、それを美学の領域に応用していることである。・・・彼らの命題を科学的な素材に応用することである[235]」

つまり形式主義による言語の 2 元論の科学的克服（1 元論化）、そして形式主義のマルクス主義的命題への照合とその結合である。

詩の実践的組織化を初めて意識したのが未来派であるとして次の課題を予告している。

---

[229]Там же. С. 57.
[230]Там же. С. 57.
[231]Там же. С. 58.
[232]Там же. С. 58.
[233]Там же. С. 61.
[234]Там же. С. 10.
[235]Там же. С. 12.

３．統計学の段階―ヤコブソン「詩的言語―それは表現への志向を持つ言語である」

アルヴァートフは、「オポヤズ」メンバーの１人であるロマン・ヤコブソンの『現代ロシア詩学』第１巻に載る言葉「詩の言語―それは表現への志向を持つ言葉である。[236]」に対するアンチテーゼとして「詩的言語は**社会表現的**言語である。[237]」と述べたうえで、「詩的言語」を次のように記す：

「詩的言語の形式を・・・分析し**説明する**唯一の方法は、その功利外性のフェティシズムを暴き摘発することで、それを実践的言語の形式へと引き下ろすことである。この手法が、同時に社会学的詩学の基本方法でもある。・・・詩的言語を実践的言語の変種として理解することである。[238]」（下線は筆者による）

さらに「詩は社会的な現象であり、従って歴史的に発展する現象である。[239]」と規定した上で、次のように説明する。

「新しい社会的時代の到来によって、詩は、今まで詩において「下品」と見なされ、もっぱら街頭や室内や公共空間に属するものであった詩外的素材の膨大なストックを吸収し同化する。この素材はすべて詩的加工に回され、・・・中略・・・次の時代のために新たに規準化される。そして次の時代も、実在的言語の導入が改めてなされる。[240]」さらに続けて、「先に私は、詩の１つの社会的機能、すなわち、現実の幻想的補完機能について述べた。今、我々はもう１つのもの――つまり、言葉の実在的改造機能に遭遇した。[241]」。

こうしてアルヴァートフは、歴史と共に進化する詩的言語と実践的言語の相互作用を、「実験室」という言葉で表現されたブルジョア芸術の（現実の）「幻想的補完機能」に加えて、新たに社会主義社会における「実在的改造機能」を唱え、両者の関係を次のように説明する：

「未来派は、生活から芸術を分離する壁を打破し、詩の根本的なイデオロギー的フェティシュを打倒し「生活化」への・・・道を、詩に開いた。**未来派は詩の社会化への道を開いた**。[242]」。

ブルジョア芸術において（現実の）幻想的補完機能をもつ迂回路として表現された「実験室」は、未来派によって初めて生活に役立つ実践的組織化の機能（「実在的改造機能」）が切り拓かれたとする。そして未来派を継承する者として自らの「レフ」をほのめかしている。

こうして、資本主義社会においては、無自覚な「実験室」の機能によって、時代の進化に沿って、新しい形式に更新されてきた詩は、社会主義社会になるとその機能は「実在的改造機能」に変化し、言語（詩）は、実践的組織化の作用を担うようになる。

さらに次に検討する第４章「形式的社会学的方法について」の末尾で、「形式的社会学的方法」理論の主要なテーゼである「実践的組織化」（「実在的改造機能」）について次のように総括している：

「形式的・社会学的方法は、芸術のすべての手法、主題構成のすべての手法・・・中略・・・をも、社会的実践によって直接に条件づけられているものとして見なしている。[243]」。

ここにすべての芸術は、「実在的改造機能」を通して実践的組織化の作用を負っていることが結論

---

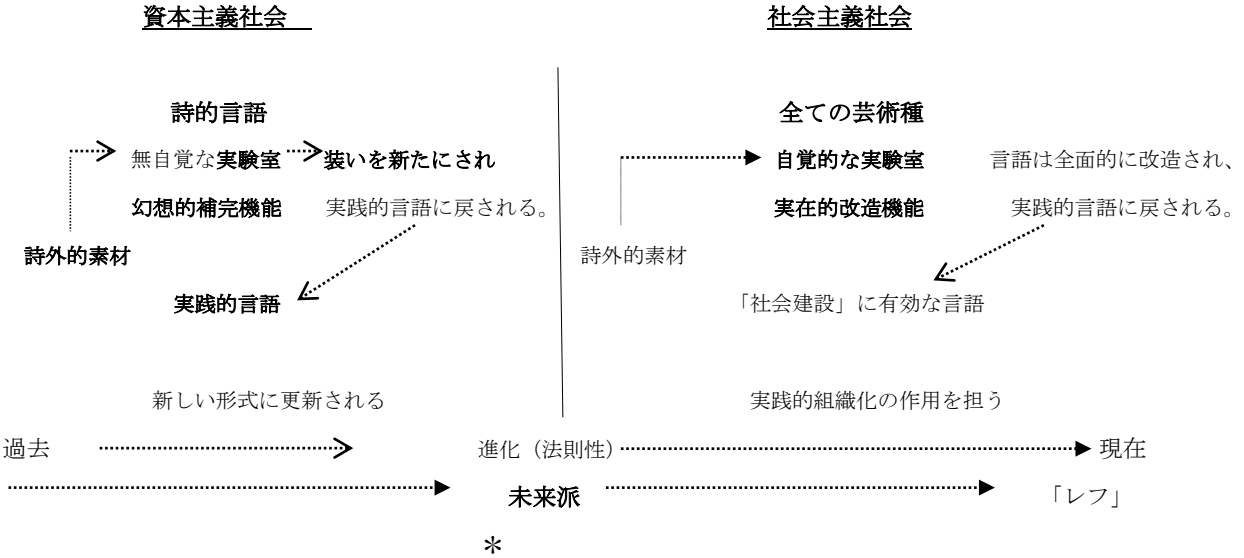
[236] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия // Набросок первый. 1921. С. 68.
[237] *Арватов.* Социологическая поэтика. С. 19.
[238] Там же. С. 28.
[239] Там же. С. 28.
[240] Там же. С. 23.
[241] Там же. С. 24.
[242] Там же. С. 27.
[243] Там же. С. 46.

付けられている。

ブリークは、前書きで「アルヴァートフのこの概念は全体として、何ほどか図式的であり・・・」と記している。その図式化をあえて試みると＜表 1＞になる。

＊

＜表１＞詩の実在的改造機能



＊

それでは、３段階の研究方法の最後である「抽象的分析の段階」―史的唯物論による通分「形式的社会学的方法」理論を見てみよう。

４.法則定立の段階―ジルムンスキイ「韻の進化」及び「社会的注文」

アルヴァートフは第３段階の「抽象的分析の段階」（法則定立）を、ジルムンスキイの著『韻の理論と歴史』における韻の理論に結び付けて、「形式派は・・・、進化的・文学内在的系列を原因的・条件的系列と詐称するという科学的誤謬を犯している[244]」として文学史の中に法則性をみないことを批判する。そして様々な文学ジャンルの歴史的例を挙げながら、文学の歴史的発達つまりその弁証法的発達の原動力を、社会的消費と社会的生産の関係つまり「社会的注文」であるとして、次のように述べる：

「封建社会が、詩を打ち立てたのは、封建社会がその経済、政治、軍隊を打ち立てたのと全く同じ原理においてであった。領主の屋敷内にあって、主人たちの課題に合わせて作品を生産する世襲の歌手仲間が存在し、その制作物の消費は直接的で生活的であった。[245]」とし「こうして現れたのが韻であり―それは、文学における商品経済の、・・・必然的所産である[246]」

その上で、「文学的製品の素材と構造は、その社会的生産手段と社会的消費手段に規定される。[247]」ゆえに「新たに表れてくるどのような形式も正確な消費的・社会的使命を持っていること、対照的な弁証法的発展は、それ自体として新しいジャンルを確立する力がないこと、そのためには社会的

[244] *Арватов.* Социологическая поэтика. С. 33.

[245] Там же. С. 34.

[246] Там же. С. 35.

[247] Там же. С. 49.

需要が必要であり、対応の社会的注文が必要である。[248]」とする。ここではブリークによる理論をほぼ踏襲して、歴史的進化のエネルギーとしての社会的需要とそれに対する社会的生産、つまり「社会的注文」が必要であると説く。

しかしアルヴァートフは、キーワードであるはずの「社会的注文」を本章で用いるのはただ1回である。さらにその意味づけは明確でなく、どこか言葉足らずである。アルヴァートフは、これまでの定義とは異なる解釈をそこに付与することで、現実の「消費」と「生産」の問題の解決を試みていると想定出来る。アルヴァートフは現実を次のように分析している：

「産業を国有化した10月革命は、多くの点で、文学産業も国有化した。・・中略・・作家たちの国有化が行われ、・・中略・・小説を書くことは、作家全体にとって、新国家の功利的で実践的な課題と生産的に結びついたものとなって、ある段階で個人的・市場的性格を消失した。・・中略・・社会的消費者に対する生産、政治的明確さの需要は芸術家を傾向的主題へ移行させた[249]」、

以上のことをアルヴァートフは、次のように理解している：

ブリークが説く労働者という「消費者」も、その「消費者」の「社会的注文」をつかみ取って生産する「芸術家」も、さらに消費（労働者）－生産（芸術家）－消費（労働者）の輪環もこの1920年代後半の時代にはすでに存在しない。現実には国家が芸術の注文者であり、 芸術家はその注文を受けて生産（制作）する生産者にすぎない。そして芸術家が生産する製品（作品）は、「国家の課題と生産的に結びついている」と理解する。つまりすべての芸術に付与される機能としての「実践的組織化」（「実在的改造機能」）の向かう方向は、国家のそれと結びついているーパラレルであるとするとする[250]。

この現実を踏まえて、アルヴァートフは「社会的注文」に新たな理解を与えることで理論的解決を目指している。その新たな理解とは、これまで芸術の「消費者」である労働者は、芸術家によって漸次導かれつつ芸術の「生産者」になることが期待される新たな「プロレタリアート」になり、他方これまで「社会的注文」によって生産した芸術家は、自らもプロレタリアとして「プロレタリア芸術家」と命名されて、新たなプロレタリア芸術を創造するとする。この芸術家と労働者との合一による創作活動を目指す概念は、次節で詳述する「10月」協会の綱領に「大衆の芸術」として登場する[251]。

―小括―

以上からこれまでの「生産主義理論」に加えて、「形式的社会学的方法」理論によって新たに加えられた概念及び「社会的注文」の概念の変容として以下を指摘することができる。

---

[248] *Арватов.* Социологическая поэтика. С. 37-38.

[249] Там же. С. 48.

[250] マヤコフスキイは『新レフ』創刊号（1927年1月）の巻頭論文「読者へ！」の最後に「質、工業主義、構成主義（芸術における合目的性と経済性）を求める我々の絶えざる闘いは、現在では国の政治および経済の基本的スローガンとパラレルである」と述べている。旧「レフ」グループの一員であり、互いに共通理解をもつマヤコフスキイとアルヴァートフの近親的関係を考えると、マヤコフスキイの説く「パラレル」は「平行」と言うより「並行」（ともに同じ方向を行く）の意味と想定できる。
桑野隆・松原明編、『ロシア・アヴァンギャルド８　事実の文学』国書刊行会、1996年、12頁。

[251] 雑誌『出版と革命』1929年1号は、「社会的注文に関する論争」の表題で特集が組まれている。本誌編集長のポロンスキイは、 問題提起として巻頭論文の中で「レフ」の「社会的注文」を「脱階級化したインテリが、 社会的地位及び社会的独立を失わないために自らに労働者の代弁者という役割を与えたもの」と記している。それに対してブリークは、これまでと同様の理論を展開している。ブリークとアルヴァートフの「社会的注文」の理解に齟齬が生じている。これは論者の今後の課題としたい。

・造形芸術における機能であった「補完」の作用（組織化・生活建設）を、詩学にも拡大させ（「実在的改造機能」）、さらにそれをすべての芸術種が担うべき作用としたこと。
・形式的社会学的方法によって「形式主義」の 2 元論が克服され、そのことによりブルジョア芸術の継承の問題に解決を与えた。
・全芸術種の「組織化」の作業（「実在的改造機能」）が向かう方向は、国家の方向とパラレルであるという現実の理解。

さらに「社会的注文」の概念の変容から次のことが加えられている。

・ブリークの説くこれまでの「社会的注文」の概念はすでに現実には意味を持たなくなり、新たな解釈の必要性を確認。

以上の新しい概念及び新たな問題解決を、「10 月」協会に手渡している。

第 3 節　「10 月」協会綱領―生産主義理論はどの様に継承されているか

１．「10 月」協会の周辺

「レフ」の後継としての「10 月」協会を特徴づけるのは、「形式的社会学的方法」において新たに加えられた上記 2 つの概念―全芸術種が担うものとしての「実在的改造機能」及び「社会的注文」―を現実に合わせて修正し、その実践を志向したこと、そして無階級社会の実現を過激に志向したことである。そしてその過激性ゆえに、外部との軋轢と同時に協会内部での分派的行為も激しかったことにある[252]。

もう 1 つは、構成メンバーの芸術的・文化的レヴェルの高さと多様性そしてその国際性にある。後述するように、メキシコ共産党員の画家ディエゴ・リベラ、ドイツ共産党員のフォトモンタージスト・ジョン・ハートフィールド、同じくドイツ共産党員の理論家アルフレート・クレラも協会員として活動している[253]。クルーツィスは、この時期に「10 月」メンバーからの刺激と触発から力を得て、新たな創造に向かっている。その 1 つの例が、1928 年から 1929 年にかけて手掛けた一連の雑誌『モスクワの建築』表紙である。

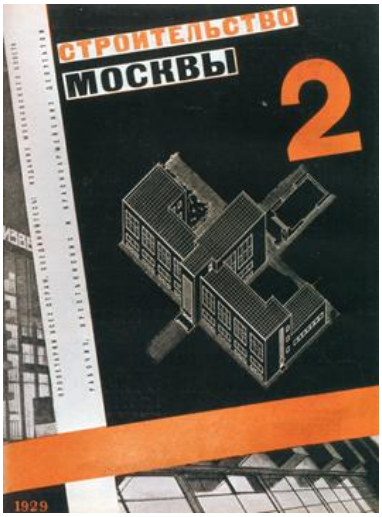
＊雑誌『モスクワの建築』表紙

[252]「10 月」協会内の方針の違いから、クルーツィスを長とするフォトモンタージュ部は、1932 年「ラップフ（РАПХ: ロシア・プロレタリア芸術家協会）」へ移籍を嘆願している。*Маца.* Советское искусство. С. 396.

[253]協会に参加はしていないが、当時ツェントロソユーズ（ソヴィエト消費者協同組合中央同盟）の建設を手掛けていたフランス人建築家ル・コルビュジェも「10 月」協会の建築家たちと接触を持っている。



[図 2-1[254]]



[図 2-2[255]]

空間芸術を標榜する「10 月」協会の主要な活動分野は建築であった。クルーツィスは現代建築の知識と理解―建築の骨組みを露出させる構成主義の技術と理念―を「10 月」の建築家であるパーヴェル・ノヴィツキイ、ヴェスニン兄弟、ギンズブルク等から摂取し、それを雑誌表紙に反映させている。また、前述したクルーツィスの「ヴフテマス」における 3 次元構成及び軸即投象法の学習をこの表紙群に応用している。ここではプロット（筋）的なアプローチを否定して、空間を結合する新しい構成主義的な方法を試みている。画面における 30°～45°の傾斜によって空間性を確保する軸即投象法に基づく『モスクワの建築』の構図がポスター・シリーズ「5 カ年計画のための闘い」の基本的な構図に用いられている（第 4 章[図 1 -1]～[図 1-5]参照）。

＊

現在進行しつつある激しい「階級闘争」を経て「無階級社会」へと志向する「10 月」協会の熱狂的な過激さは、1928 年という時代状況に並行している。1927 年 12 月に「第 1 次 5 ヵ年計画」の作成と「農業集団化」の指令が出され、翌 1928 年に穀物調達危機から、「クラークのサボタージュと投機」がその原因であるとして「クラークの撲滅」が叫ばれた。3 月に入って、シャフティ事件[256]が起きると「反革命の陰謀」として、その総括の中から自己批判キャンペーンが、そして「階級闘争」の理論から「階級の敵」の摘発が叫ばれた。

---

[254][図 2-1]クルーツィス　雑誌表紙『モスクワの建築』No11　1928 年

[255][図 2-2]　〃　　雑誌表紙『モスクワの建築』No2　1929 年

[256]ドンバス東部の都市シャフティで、ブルジョア専門家が怠業を謀ったとされた事件。この事件により「階級の敵」の摘発が激しさを増した。

この社会的な変動と「文化革命」の熱気の中で、芸術界においては「プロレタリアート芸術とは何か」をめぐって、そして国家からのコミッションをめぐって芸術家グループ間の激しい覇権闘争が展開された。前述のように、その左右の２大陣営の左翼に位置するのが「10 月」協会であり、右翼が同年 2 月に、「労農赤軍 10 周年」を記念する「第 10 回アフル展（AXPP/AXP)」の開催直後に、名称を「革命ロシア美術家協会（AXPP)」から「革命美術家協会（AXP)」に変更し、新たに「革命美術家協会宣言」を出した「アフル（AXP)」である。ルナチャルスキイから教育人民委員部長の地位を引き継いだ A. ブブノフ[257]を伴ってスターリン自身が、この記念すべき展覧会に臨席している[258]。そのことは、「アフル」が政府から経済援助を得ているということ以上に、芸術家グループにおける最高の地位をスターリンによって承認されていることを暗黙裡に意味していた。



[図 3[259]]

しかしこのような状況にもかかわらず、フォトモンタージュ・ポスターに再び大きな需要が起きてきている。スターリンを後ろ盾にし、そしてロシアに伝統的なリアリズムをめざす「アフル」による絵画ポスターは、党によって要求される「5 ヵ年計画」という課題に応じることは困難であった（[図 5-1][図 5-2]参照)。このような急転の時代を好機ととらえた「10 月」協会のメンバーは、「空間芸術、イデオロギー宣言活動の領域（絵画・壁画・印刷・写真・映画他）と生活の集団化を組織する領域で奉仕する[261]」ことを目的にして、パーヴェル・ノヴィツキイそしてアルフレート・クレラなどの理論家・建築家を中心に 1928 年 2 月に結成し、3 月に綱領を発表している。



［図４[260]］

「10 月」協会結成に追い風となったのが、同年 5 月にドイツのケルンで開催された「世界印刷展覧会」におけるソヴィエト・パヴィリオンに対する大きな反響であった。「10 月」協会メンバーの一員であるリシツキイが、その長としてデザイン構成を担当したソヴィエト・パヴィリオンは、ロシア・アヴァンギャルド（構成主義）の名声を国内ならず世界に広めることになった[262]。

このような「アフル」と「10 月」の左右相互の応戦が続く中で、「10 月」協会の理論家クレラは、「アフル」の新たな宣言「革命美術家協会宣言」が出された直後に、雑誌『革命と文化』に論文「英雄的リアリズムの仮面をつけた芸術反動」を載せ、ここで「アフル」の反動性を弾劾した。ク

---

[257]アンドレイ・ブブノフ（Бубнов А.: 1884 年-1938 年）党活動家。教育人民委員部長 1929 年～1937 年。

[258]Taylor, *Art and literature under the Bolsheviks Vol2*. p. 127.

[259][図 3]「第 10 回アフル展」写真　1928 年。左からブブノフ、ブハーリン、スターリン、バウマン、オルジョニキーゼ、後列ボゴロツキイ、ラディモフ（「アフル」画家）

[260][図 4]ケルン「国際印刷展覧会」カタログ　1928 年。天上下に作られたフリーズは、リシツキイとセニキンの共作。当初はクルーツィスが予定されていた。

[261]*Маца.* Советское искусство. С. 245.

[262]クルーツィスは、当初ケルンの「印刷展覧会」に参加予定であった。しかし出発直前にキャンセルになった。フォトモンタージュ装飾の仕事は、代わってセニキンが担当した[図 4]。

レラの批判に対して、党のイデオローグ活動家エメリアン・ヤロスラフスキイ[263]が応戦し、その後それは雑誌紙上での激しい論戦にエスカレートした。さらに、6 月ヤロスラフスキイが「「アフル」はプロレタリアート芸術の必要に完全に答える唯一の芸術団体である[264]」ことを表明すると、それに端を発して芸術家団体内部における一連の「階級の敵」探索の運動が開始されている。

２.「10 月」の対抗者「アフル」の状況

ここで、「10 月」協会の綱領の検討に入る前に、その対抗者である「アフル」の主張と作品傾向を確認するために、冗長になるが、「アフル」の 3 つの宣言文、それに対する「10 月」の反応としてクレラの論文「英雄的リアリズムの仮面をつけた芸術反動」を検討する。続けてクレラの論文中で、「アフル」を象徴する作品として特定される 4 人の作者の作品を検討することで、「アフル」の描写上の傾向を確認する。またクルーツィスのフォトモンタージュ・ポスターと比較することを目的に「アフル」による「5 ヵ年計画」に向けたポスターを提示する。

＊「アフル」の「英雄的リアリズム」と「テーマ的絵画」



[図 5-1[265]]



[図 5-2[266]]

[263]エメリアン・ヤロスラフスキイ（Ярославский Е.: 1878 年-1943 年）党活動家、「反宗教政策」のイデオローグ。

[264] *Ярославский Е.* Задачи искусства. Речь на I Всесоюзном съезде АХРР 1928. 20 мая. // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., 1962. С. 155-161.

[265][図 5-1]アルヒーポフ「水差しを持つ娘」1927 年

[266][図 5-2]プチェーリン「レーニンの暗殺未遂」1927 年

・アルヒーポフ「水差しを持つ娘」（1927 年）

「アフル」の画家アルヒーポフは、祝祭の赤い衣装を身に着けた若い女性を多く描いている。様々な赤の色彩の微妙さからくる立体感・空間的でまだらな光の描写法。レーピンやペローフの移動展派とフランスの写実主義から多くを得ているが、それらを超えてアルヒーポフ独自の世界を創り出している。クレラはこれを指して、「発展が止まった絵画」としている。

・プチェーリン「レーニンの暗殺未遂」（1927 年）

両手で自身の体を支えるレーニン、後ろを振り返ってレーニンに目をやるカプラン＊、運転手はピストルを手にもつて車から身を乗り出す。逃げ惑う子供の表情、不気味な空と雲、わびし気な街並み。１つ１つにそれぞれ筋（物語）があり、それらが全体で１つの筋を作り出す。人々を上から教え諭すための作られた「記録」ークレラは、これを「ナロードニキ」を継承する芸術反動と呼んでいる。＊ファニ・カプラン(Ф. Каплан:1887 年-1918 年 8 月)レーニン暗殺未遂で逮捕、銃殺された革命家。

＊

「アフル」は 1860 年代に「人民の中へ」を合言葉にロシアの村々で展開されたナロードニキ運動に呼応して、1870 年 И. レーピン、В. ペローフらの反アカデミーの画家たちを中心にして結成された「移動展派」をその祖としている。その名称は、民衆の絵画による啓蒙を目的に展示場所を移動させたことに由来する。革命後の 1922 年、第 47 回「移動展派展覧会」の直後に、カツマン[267]を中心に「アフル（AXPP)」が結成された。「アフル」は上述のように、1922 年、1924 年そして 1928 年の 3 つの宣言及び回状を出している[268]。

前者 2 つの宣言・回状の中で、自らのテーゼ「英雄的リアリズム」を次のように叙述している：「革命が作り出した・・・新しい様式、それが英雄的リアリズムという様式である」・・・「革命の日・革命の瞬間が、英雄主義（ヒロイズム）の日であり英雄主義（ヒロイズム）の瞬間である。・・・我々は、記念碑的形式である英雄的リアリズムの様式でそれを表現する。・・・我々が描こうとするのは今日である。すなわち赤軍・労働者・農民・革命家そして労働英雄の生活である。（それは）我々の革命の名誉を汚す抽象的なでっち上げではない。」そして「歴史の偉大な瞬間の革命的衝撃を、・・・記録として書き留めることである[269]」。

「アフル」はここに、様式「英雄的リアリズム」を、革命を記録として描く「テーマ的絵画」と位置付ける。

次に、芸術文化の継続性について次のように述べる：

「我々は芸術の継続性を認めて・・・この英雄的リアリズムの様式を作り出し、・・・無階級社会の芸術という普遍的建造物の基礎を据えるのである。[270]」

ここに国内における継続性として身内である「移動展派」を指名し、続けて西欧の芸術について：

---

[267]エヴゲーニイ・カツマン（Кацман Е.: 1890 年−1976 年）「アフル」創立者の１人。「モスクワ絵画・彫刻・建築学校」で、カラヴィン、マリューチンのもとで学ぶ。

[268]宣言文は、結成時に出された「革命ロシア美術家協会宣言文」の他に、1924 年「アフルの当面の任務」、そして 1928 年「革命美術家協会宣言文」の 3 つが出されている。

[269]*Маца.* Советское искусство. С. 245.

[270]Там же. С. 245.

「フランスの巨匠たちから借りてきた破壊された形式や引き裂かれた色は全く役に立たない・・・「アフル」が反対するのは、(ロシアの：大武）芸術の発展全体をフランス流派の模倣と繰り返しにしようとする志向である・・・(そして)・・・今日の芸術家は、・・・闘う革命家でなくてはならない。・・・クールベの悲劇的な姿を、現代の芸術が要求される目標と課題の最高の手本、かつ形見にしようではないか。[271]」と述べる。

フランスの印象派そしてキュビズムから始まるモダニズム運動の発展を模倣するのではなく、パリ・コミューンの闘う芸術家であるクールベの「写実主義」を手本にすることを謳っている。後述のように、クールベは社会主義リアリズム芸術の「偉大な先駆者」に位置する芸術家であった。芸術における社会主義思想の揺籃の地ともいえる写実主義を、印象派から始まるモダニズムを飛び越えて、「移動展派」の写実主義（リアリズム）と共に継承している。

しかしここで 1928 年の「アフル宣言文」に目を移すと、これまでの様相に大きな変化がみられる。過激な時代性を反映してライヴァルである「10 月」協会のテーゼに、自らの芸術的内容を接近させている。次のように述べる：

「(我々は) 社会主義建設に積極的に参加する義務がある。・・・日常生活を芸術的にデザインし（建築、クラブ、祝祭)、また大衆消費材を芸術的に仕上げる（デザイン・織物・陶器）という任務はプロレタリ革命芸術家の緊急な課題である。」

さらに、「10 月」の民族部門を意識して、民族問題に関して「解放された民族の・・・相互関係を発展させることを我々の課題として、あらゆる国の革命的芸術家を統一して組織としての「国際アフル（インテルナフル: ИНТЕРНАХР)」を作る」と宣言している。

これらの一連の「アフル」の宣言文で叫ばれる「英雄的リアリズム」に対して、理論家クレラは、論文「英雄的リアリズムの仮面をつけた芸術反動[272]」の中で「アフル」を象徴する画家として 4 人をあげ[273]、その絵画を特定しつつ「英雄的リアリズム」を次のように批判する：

クレラは、論の初めに、A．アルヒーポフ[274]の名を出して、「偉大な天賦の才を持つ画家」と評価した後、「フランスの偉大な印象主義から始まる現代絵画の発達は、ここで（アルヒーポフで：大武）止まってしまった」と述べ、彼がクールベの写実主義の段階で自らの絵画発展にとどめを刺し、その後進展を見ていないことを指摘している。

クレラは、残る 3 人の「アフル」画家の絵画について次のように指摘している：

「アフルの重要な核であるのは、・・・筋を本質にすることであり、・・・偉大な時代を形象として刻印することである。・・・我々は、「鏡の反映」のような具象を芸術に要求してはいない。我々は・・・画家が大衆を指導することを望むのであって、ただ記述し記録することを望むのではない」（下線：大武）として、「鏡の反映」のような具象、記録性を指摘し、さらに「10 月」のテーゼである「プロレタリア芸術家」としての芸術家の役割をそれに対比させている。そして最後にその反動性を次

---

[271] *Маца.* Советское искусство. С. 345-348.

[272] *Курелла А.* Художественная реакция под маской «героического реализма» // Революция и культура. М., 1928. №2. С. 42-47.

[273] А．アルヒーポフ、B. ペレリマン「当番交代要員」1928 年、プロホロフ「大学予備校生」、プチェーリン「レーニンの暗殺未遂」1927 年。

[274] アブラム・アルヒーポフ（Архипов А.: 1862 年-1930 年）「移動展派」「アフル」の画家。「スヴォマス」・「ヴフテマス」教授。

のように指摘する：

「ソヴィエトの現実の不朽化をめざす芸術は、この様式ではありえない。・・・この画家たちの階級的潜在意識がナロードニキ的な遅れたイデオロギー・・・を、我々に示すのである。それはあからさまな芸術的反動である」。

「アフル」の芸術思想は、「鏡のような具象」によって民衆に現実を指し示すだけのナロードニキに通じるイデオロギーであり、それは革命前 1860 年代のそれである。それは革命後の無階級社会を目指す社会主義社会においては「芸術的反動」であると弾劾しつつ、「アフル」は「現代の革命芸術」という仮面の下に、我々をセンチメンタルな自然主義に結び付ける預言者」であり、それに対して「我々は、・・・画家が大衆を指導することを望むのであって、ただ記述し記録することを望むのではない。」と締めくくっている。ここで「アフル」の第１次５カ年計画のポスターを見てみよう。

＊「アフル」第１次５ヵ年計画ポスター



[図 6-1[275]]



[図 6-2[276]]

「アフル」の画家たち、特にポスター画家は、第１次５カ年計画の熱気あふれる時代性に合わせて、自らの路線に修正を加えている。物語性・筋性はそのままに維持しつつ、「10 月」のフォトモンタージュの画面構成を取り入れている。画面の対角線的な分断、シルエットによる事物の典型化・画面の統合性・リズム感。しかしそこには、クルーツィスのフォトモンタージュに顕著にみられる画面構成及び統合による描写表現ではなく、筋性・物語性の要素が凌駕している。

[図 6-1]では画面中央で労働者と農民が握手し、農業と工業の結合の筋を描いている。

[図 6-2]では、穀物袋を運ぶ農民が対角線上に列をなして、それらを工場へ運んでいる。その足元には、穀物袋を運搬する農民を前後から糸で操ろうとするクラークが描かれ、さらにそれをあやつるブルジョアを象徴する手が左下に描かれている。

＊

「アフル」のポスターに顕著にみられるのが、画面の明るさ・暖かさ・楽しさ、そして完結する物語である。５カ年計画の国家プランを的確にエネルギッシュに伝達する機能に於いては、フォト

---

[275][図 6-1]作者特定できず・「アフル」ポスター「農業と工業の結合-ソ連の工業化は農業の向上と社会主義再建の最重要手段である」1929 年　（法政大学大原社会学研究所蔵・筆者撮影）

[276][図 6-2]作者特定できず・「アフル」ポスター「穀物を脱穀して、流通拠点に運べ。穀物供給プランを完全達成しよう-貧農と中農の団結がクラークの抵抗を打倒する」1929 年（法政大学大原社会学研究所蔵・筆者撮影）

モンタージュに劣るが、「社会主義リアリズム」の時代、特に後述の大テロルの時代には、人々はフォトモンタージュの鋭角的なモダンさより、「アフル」の明るさ、暖かさをより好んだとも言い得るかもしれない。それでは、「10 月」綱領を検討しよう。

3.「10 月」協会宣言（綱領）

「10 月」協会の設立宣言（綱領）は、1928 年 3 月に雑誌『現代建築』に、そして 6 月 3 日の『プラウダ』に載せられている。それに遅れて「10 月−民族部門」宣言が 1929 年に、「10 月写真部門綱領」が 1930 年に出されている[277]。さらに若い青年層の活動員からなる「若い 10 月」を組織し、レニングラードとウクライナに支部が設立され、協会の思想を広めるために労働者特派員が地方に派遣されている。全会員数はピーク時で 500 人に上っている[278]。「10 月」綱領は、アルヴァートフの前述の 2 つの著書による理論を土台にし、綱領の理論構築に用いられる術語もほぼそれに準じて、次のように規定している：

「組織性・計画性・集団性がプロレタリア独裁国家における新しい経済建設及び文化建設の基本原則である[279]」（「10 月」協会宣言）。イーゼル画に対しても同様に、「「10 月」の写真部門に加入した者は、生産に参加せねばならない・・・部員夫々は工場又はコルホーズに入り指導せねばならない。そうでなければ、その写真作品はイーゼル画的な写真形式になるか、または純粋にフォルマリズム的課題の美学的流派に退化する。[280]」（「10 月写真部門綱領」）と述べる。

そして活動の目的を「イデオロギーのプロパガンダ」そして、その領域を「生産の領域、集団的生活を直接組織する領域（建築・工業芸術・祝祭構築）[281]」と定めている。

その上で「10 月」綱領を特徴づけることは、「レフ」の綱領を核とするこれまでの生産主義イデオロギーを、「文化革命」からくる社会的変動に合わせて調整を図っていることである。

「10 月」宣言は、その冒頭で前述の『社会学的詩学』第 4 章「形式的社会学的方法について」に於いて述べられた「言語に於ける実践的組織化の作業を全芸術種に拡大すること」ーつまり「実在的改造機能」について、言葉を変えて次のように宣言している：

「現在、全ての芸術種は、社会主義文化革命前線において自らの立ち位置を明確にせねばならない。」そして空間芸術を標榜する「10 月」は、社会主義文化革命前線においてどのような位置に立つかについて次のように述べる：

「空間芸術が現在のその危機を回避できるのは、空間芸術が農民や遅れた諸民族のヘゲモニーとしてのプロレタリアートの具体的な要求に奉仕するという課題に従事する時だけであると我々は深く確信する[282]」とする。そして「プロレタリアートの具体的な要求に奉仕すること」こそが、アルヴァートフが『社会学的詩学』の第 3 章「形式的社会学的方法」に於いて結論を引き延ばした問題、

---

[277] *Маца*. Советское искусство. С. 608-616.　これら 2 つの部の設立時期のばらつきも、「10 月」協会の分派的な特徴を表している。写真部は、ロトチェンコが中心となり 1930 年に「10 月」に加入し、写真部第 1 回展覧会を、「10 月」の第 1 回展覧会と合流した形で（1930 年 6 月）、そして第 2 回展覧会を 1931 年に行っている。しかし第 2 回展覧会の直後にロトチェンコ自身が「10 月」から放逐されている（後述）。

[278] Taylor, *Art and literature under the Bolsheviks Vol2*. p. 111.

[279] *Маца.* Советское искусство. С. 610.

[280] Там же. С. 616.

[281] Там же. С. 608.

[282] Там же. С.608.

つまり生産と消費の市場はすでになく、現実には国家が芸術の注文者であるということ。そして芸術の消費者である労働者の仲介者としての芸術家が、その需要に応じて生産するという「社会的注文」は、すでにこの時代に意味を成さなくなったということ―その問題を「大衆の芸術」という概念によって解決している。

それについて「10 月」宣言は次のように述べる：

「プロレタリアート芸術は、過渡期のスローガンであった「芸術を大衆へ」を追い越し、大衆の芸術の基盤を準備する[283]」としたうえで「大衆の芸術の基盤を準備する」を次のように説明する：

「芸術がプロレタリア革命の要求に奉仕する主な課題は、労働者階級の遅れた層や他の階級の影響を受けている労働者のイデオロギー的・文化的・家庭的な水準を、前衛的革命的工業プロレタリアート（передовой революционный индустриальный пролетариат）の水準まで引き上げることであり、そしてこの前衛的革命的工業プロレタリアートが組織性、計画性そして高い工業技術を土台にして社会主義経済と文化を意識的に打ち立てる。[284]」とする。

ここに芸術家はこれまでの「芸術家」ではなく、新たに「プロレタリア芸術家」と命名されたプロレタリアの 1 人として、労働者を指導しつつ、彼らを様々な段階の芸術の「生産者」にレヴェルアップさせ、そして最終的には自らの生産主義芸術家と同じレヴェルまで引き上げることを目指しつつ、芸術家と労働者は、1 つの顔として一体となって「実践的組織化」を担うとする

そして現実として「労働者の水準を引き上げる」ことを、「プロレタリア芸術サークル、労働者クラブそして素人農民芸術などのアマチュア芸術が、工業の時代の高度な技術を持つ専門的芸術と結合の道を行くこと[285]」と説明する。

こうして「プロレタリア芸術家」は、「自分の作品によって大衆の心理を組織し、新しい生活の形成を促進せねばならない。[286]」、

「大衆の芸術」とは、芸術家が「プロレタリア芸術家」という名のもとに、労働者と一体になって、それを指導し高めて、ともにプロレタリア芸術の創造を目指すことによって「社会主義建設」を担うこととする。綱領の最後に次のように締めくくられている：「芸術に関心のあるプロレタリアート階層が我々の目前で成長している。「大衆の芸術」は大衆が芸術に関わるよう要求する。・・・我々はこの活動のために全力を尽くすつもりである[287]」。

以上のような「社会的注文」の意味の変容の問題を解決した上で「10 月」は、注文者である国家に対して次のような要求を提示している：「近年発達してきた官僚的な«社会的注文»（бюрократический «социальный заказ»）という概念を拒否すると同時に、消費者集団の側からの«公共的注文»（общественный заказ）を求める。この公共的注文は具体的な目的のために芸術作品を注文し、集団として作品の展示に参加する集団的消費者側からの注文である[288]」さらに続けて「我々は特定の個人や団体が特定の流派や芸術家を保護し、後援する制度を拒否することを宣言する・・・・さまざまな芸術の傾向や流派が自由かつ健全に競争することを全面的に支援する[289]」

---

[283] *Маца.* Советское искусство. С. 610.
[284] Там же. С. 608.
[285] Там же. С. 610.
[286] Там же. С. 609.
[287] Там же. С. 611.
[288] Там же. С. 609.
[289] Там же. С. 610

として、国家が注文主になった現在、「アフル」が国家からパトロネージを得ている問題に焦点を合わせている。国家の注文の公平さは「10 月」にとっても他の芸術グループにとっても芸術家にとって死活問題であった[290]。

３番目の特徴―プロレタリアート芸術が担う「社会主義建設」が向かうべき方向を、国家のそれに合わせて、「プロレタリアートのヘゲモニーのもとに、農民を社会主義の道に引き入れ、諸民族をプロレタリアートの同盟軍にする」という「レーニン主義」が謳われていること。民族部門の綱領には次のように記されている：

「民族を資本主義の遺物そして大ロシアのくびきから解放させるというレーニンの民族政策を遂行することは、それら民族を、資本主義段階を超えて、プロレタリアートのヘゲモニーによる社会主義建設という共通のシステムのなかへ組み込むことを保証することである。[291]」

そして「プロレタリアートのヘゲモニーを保証するために必要なことは、唯一のプロレタリアの文化と芸術の前線を拡大させ、個々の民族の芸術プロレタリア軍団が、夫々の繋がりをもってそこに流入せねばなないことである。・・・中略・・・この方針の作業は、工業的集団的な文化と芸術による・・中略・・組織化によってのみ行われえる。[292]」

ここに諸民族を資本主義の段階を飛び越えて、プロレタリアートのヘゲモニーの下に拡大されたプロレタリア文化という共通のシステムのなかに組み込むことをめざして、この運動を阻止する３つの潮流を「10 月」は次のように指摘する：

「１．社会的階級的本質を考慮しないで、民族性の芸術的差異を“学問的に”理由づけること。・・・民族的少数派の芸術を低級なものとみなし、高級な芸術としてのロシア芸術に対比させること（国立芸術科学アカデミー、全連邦プロレタリア作家協会連合、レニングラード音楽学院、モスクワ音楽学院）

２．単にエキゾチックな芸術として芸術的民族文化を評価すること（一連の映画組織、ソフキノ、極東映画、グルジア国立映画産業）

３．革命前のロシア芸術、現在の偽革命芸術を最も高度な形式として評価すること。民族的風習の受動的具象によって民族性をロシア芸術の所与の形式に吸収させる試み（アフル）[293]」

「10 月」はここに、民族的少数派に対するロシア民族の優越的視点をもつものとして国立芸術科学アカデミー等を批判し、民族芸術をエキゾチズムとして非本質的な評価をするもとして映画組織を批判する。そして「アフル」に対しては、民族芸術をロシア芸術へ吸収同化しようとする方向を指摘し、批判している。それは、前述の「アフル」の「革命美術家協会宣言」（1928 年）に記され

---

[290]当時芸術作品の買い手は、美術館・クラブ・スタジオなどの公的設備への供給及び赤軍そして貿易ユニオンのような政府組織の２つだけであった。Taylor, *Art and literature*. p. 207.「10 月」の理論家クレラは、「アフル」の国家によるパトロネージについて、論文「ソヴィエト芸術生活の再構築」の中で次のように指摘している：「近頃の状況を顧みると昔と何ら変わっていない・・中略・・芸術製品の生産は、資本家の芸術生活の構造そのものである。パトロンがいなくなったが、・・・しかしそれは新しいパトロン、つまり党に置き換えられただけである。」*Курелла А.* Реконструкция Советской жизни искусства // Советское искусство. 1928. NO7.

[291]*Маца.* Советское искусство. С. 611.

[292]Там же. С. 612.

[293]Там же. С. 613.

た「解放された民族や解放されようとしている民族間で熱心な相互関係を発展させることを我々の課題にして、あらゆる国の革命的芸術家を統一する組織―インテルナフル（国際アフル）を作ろう」とする視点と比較する時、「10 月」の特徴がより際立っている。つまり「アフル」が、「革命的芸術」として自らが説く「(英雄的）リアリズム芸術」による諸民族の統一を主張する時、「10 月」は諸民族の「プロレタリア文化という共通のシステム」への流入を目指しつつ、個々の民族芸術をロシアのそれと同レヴェルのものとし、それを他民族に押し付けることも、その差異を強調することもなく、芸術という普遍的視点で評価しようとする傾向である。

４つ目の特徴として、構成主義的描写法の否定として「10 月」は、生産主義芸術自体を自己点検して、次のように述べる：

「あらゆる過去の芸術について、形式的・技術的な成果を批判的に見なければならない。特別な価値があるのは、ここ 10 年である。・・・中略・・・この時期になって初めて芸術家が以前は知らなかった弁証法的、唯物論的手法の方法論と、機械や実験科学の技術が芸術創造のなかに浸透し始めた。[294]」として、マルクス主義美学を基盤とする自らの生産主義芸術を自画自賛する。しかしここで生産主義芸術の身内である「構成主義」の志向性に対して民衆の理解の困難さを挙げ、それを自身から峻別して次のように述べる：

「我々は、西欧ブルジョアによってもたらされた概念に反対する。・・・我々は、モホリ・ナギのような美学的・抽象的“左翼的”な写真に反対する。・・・我々は、美学的、伝統的そして自足的な絵画と結びつかない、そして“左翼的写真”の無対象性とも結びつかない革命的写真を求める。[295]」。

このテーゼに対する明確な回答は、1931 年 5 月に行われた「10 月」協会写真部門第２回展覧会で展示されたロトチェンコの写真シリーズの１枚「ラッパを吹くピオネール」への反応によって現れている。

写真部門第２回展覧会場には、「ロシア・プロレタリアート写真家協会[296](РОПФ)」の作品が会場の半分を占めていた。そのメンバーの１人が、「10 月」協会自身が否定している広告-形式的様式に同協会の写真部長ロトチェンコが追随していることを激しく批判した[297]。この事件の直後、ロトチェンコの写真シリーズ「ピオネール」はフォルマリズムであるとされ、それゆえ「10 月」協会をフォルマリズムの批判の矢から守り、それを存続させるために同協会からのロトチェンコの放逐が決定されている[298]。フォルマリズムとして問題にされた作品「ラッパを吹くピオネール」を見てみよう。

＊シリーズ「ピオネール」：写真による「異化」の作用

---

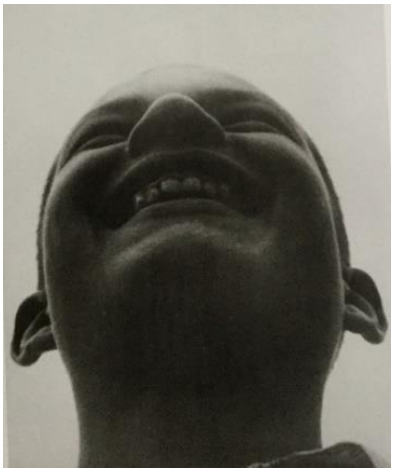
[294]*Маца.* Советское искусство. С. 608.

[295]Там же. С. 614

[296]文学の РАПП に対応するプロレタリアート系写真家団体。労働者の日々の生活をテーマに、写実的そして物語的な写真シリーズを当時制作した。ロトチェンコの異化的なアングルによる写真と対極的モードをなした。

[297]Tupityn, *The Soviet Photograph 1924-1937.* p. 111-115.

[298]ロトチェンコは次のように記している。「“ピオネール”の写真に攻撃を受けた後、10 月協会はフォルマリズムを 10 月それ自身から引き離すために私を放逐した。・・・そして協会は分解した。私は自分自身をイーゼル絵画や美学（理論）や抽象画で癒し、写真報道に入っていったースポーツ行事の写真撮影は非常に難しかった。」Советское фото.1936, №5-6, С. 19-21. Tupityn, *The Soviet Photograph 1924-1937.* p. 136.



[図 7-1[299]]



[図 7-2[300]]

全く想定外のアングルによる撮影によって、普段の生活の中の見慣れたオブジェを、そこに付属するあらゆる日常性を捨象して、オブジェそのものへの新たな発見と驚きに観衆を引きつける。白黒の陰影・アングルの意外性・対角線のシャープさによる写真に於ける「異化」の手法である。

＊

「10 月」協会は、1932 年 4 月の「中央委員会決議」によって解散させられた。生産主義芸術もその理論も、さらに「左翼芸術」という言葉も消え去った。

社会主義リアリズムの時代にクルーツィスが生産主義の理念をなお抱いていたと仮定すれば、それはほぼ「10 月」綱領を核としたイデオロギーと想定可能である。それは次のようにまとめることができる：

1. 芸術家（プロレタリア芸術家）と労働者が一体となって「大衆の芸術」の創造をめざすこと。
2. 「大衆の芸術」とは、大衆のための芸術創造であり、その芸術創造の活動を通じて「社会主義建設」をめざすこと。そして全芸術種が「実在的改造機能」を担うとする。
3. 「10 月」の志向性は国家の方針に並行していること。特にそれは民族部門に謳われる「レーニン主義」の概念に現れている。
4. 身内のフォルマリズム批判への対策としての「構成主義的描写」の否定

4. クルーツィスは「10 月」綱領をどの様に捉えたか

「10 月」の過激な目的志向性は、次第に他の芸術グループとの間にも、そして政府である党との間にも、現実の問題として軋轢が表面化して来ている。その端的な現れが、「10 月」協会の最初の展覧会の開催であり、それは様々な紆余曲折を経て、2 回見送られ（1929 年 12 月、1930 年 1 月）最終的に 1930 年 6 月にゴーリキイ公園で開催されている[301]。当初、「10 月」協会は、この展覧会に合わせ、建築家ノヴィツキイを編集長として、「10 月」綱領も載せた論集『イゾ・フロント』を

[299][図 7-1]ロトチェンコ「ピオネール」1930 年

[300][図 7-2]　々　「ラッパを吹くピオネール」1930 年

[301]展覧会に展示されたのは、テキスタイル・写真・フォトモンタージュ・住居デザイン・ワンルームアパートメントのモデル・レーニン図書館のヴェスニン兄弟のプロジェクト・アルマ・アタ政府ビル設計プラン等、多岐にわたり斬新な内容であった。クルーツィスのグループによるフォトモンタージュ・ポスターは大きな評価を得ている。

出版予定であった[302]。しかし実際に出版されたのは 1931 年後半であり、しかもその最初のページには「出版所からのメモ」と題されて、ノヴィツキイの名と論集に載せられた彼の論文名を挙げた上で、次のようなコメントが記されている[303]：

「ここに掲載の論文は「10 月」展覧会開催の 1930 年 6 月に出版される予定であった。様々な原因により（編集部の過失ではなく）選集は・・中略・・1931 年後半に出版された。・・・編集部は、本選集のすべての方針原理を支持しているのではない。「10 月」協会の理論及び創作の実践における最も重大な誤りは、粗野な唯物論的方針、つまり・・・芸術を過小評価していることである。第 2 の誤りは、プロレタリアート革命時代に於ける技術インテリゲンチァの役割を過大評価していること。第 3 はイーゼル画の過小評価である。」（下線：論者）。

ここに編集部（党）は、生産主義理論を基盤とする「10 月」協会の綱領の主要な概念「大衆の芸術」における芸術家（プロレタリア芸術家）を「技術インテリゲンチァ」として糾弾している。

『イゾ・フロント』に載せられているのが、クルーツィスの論文「新しいアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ[304]」である。この論文の執筆時期は、上記の出版の経緯から考えて 1930 年前半、つまり様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」によってポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」を制作した時期に重なっている。それを示すように、クルーツィスは、この論文中に、展覧会に出展した 5 枚余の自作ポスター（ほぼ 1930 年に制作）に初めて「アジテーション政治フォトモンタージュ」という名称を用いている。

本論文に明確にあらわれているのは、クルーツィスが「10 月」綱領を十全に受け入れ、それに沿って自らの論を組立てていることである。

クルーツィスは、論文の初めに自らのフォトモンタージュについて次のように宣言する：

「造形芸術の新しい方法としてのフォトモンタージュは工業文化と、芸術の現実化に伴う大衆的形式の成長と固く結びついている」。（下線：論者）

ここにクルーツィスは、フォトモンタージュが「機械による工業技術―科学技術を基にした空間芸術」であること、さらにそれは「10 月」綱領に説く「大衆の芸術」に相応することを主張している。

次に、「10 月」の路線である、「構成主義」の否定に合わせて次のように述べる：

「フォトモンタージュの発展には 2 つの路線がある。・・・第 1 のものは、アメリカの広告に源を発している。それはいわゆる広告-形式主義的フォトモンタージュであり、それは西欧のダダイスト・・・によって広く用いられている。・・・それらは、リシツキイ、ロトチェンコ、ラヴィンスキイらにより応用された。・・・第 2 の路線がソヴィエトの地に独自に発達したものであり、それがアジテーション政治フォトモンタージュである。それは独自の方法と構成における原理と規範を作り出した」とする。クルーツィスはここで、西欧由来のフォルマリズムによる構成主義者ロトチェンコ・リシツキイ・ラヴィンスキイらのフォトモンタージュと自らの様式「アジテーション政治フォトモンタ

302『イゾフロント』の表紙絵は、リシツキイとクルーツィスの共作で制作されている。

303「出版社からのメモ」は、1931 年 3 月末に出された中央委員会決議「ポスター制作に関する決議」に関連した問題であった。クルーツィスは、それに関連して 1931 年 6 月、党から討論集会に召喚され報告を課せられている。これについては次章で検討するため、本節では、クルーツィスの論文「新しいアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ」の内容を検討するにとどめる。

304Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства. С. 119-120.

.

ージュ」との峻別を図っている。

その上でクルーツィスは、新種の「アジテーション政治フォトモンタージュ」は、「新種の大衆芸術、つまり社会主義建設のための芸術」であり、「写真・スローガン・色彩を階級闘争の課題に奉仕させ、写真をして語らせ、扇動させ、（民衆を：大武）統合させることができる」ものであること。さらに「手による描写を写真に転換することで、より大衆に分かり易く描写する」ものであるとして、自らの様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」が、「組織化」の作用、つまり全芸術種に及ぶ「実在的改造機能」を担うものであると位置付けている。

そして最後に「プロレタリア芸術家」と「新しいプロレタリア芸術家」が一体となる「大衆の芸術」の概念について、クルーツィスは次のように結論付けている：

「あらゆる方法でこの分野の新しい制作者（新しいプロレタリア芸術家：筆者）を支持し支えねばならない。これら制作者が・・中略・・我々のこの大きな事業をより前進させるのだ。」として、新たな「社会的注文」の概念を受け入れている。

論文「新しいアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ」は、フォトモンタージュ版「10月」綱領とも言い得る内容である。

それでは、「10 月」綱領、つまり「形式的社会学的形式」理論が、実作である「５ヵ年計画のための闘い」のなかでどのように具象されているかを次章で見ていきたい。

第 4 章　1920 年代後半の理論の具象―ポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」

序節

前章では、1920 年代後半期のアヴァンギャルド芸術運動の基盤となった「形式的社会学的方法」理論がいかに生成し、どのようにそれがアルヴァートフの著『社会学的詩学』の中に理論づけられ、そして「10 月」綱領のなかに継承されているかを確認した。それをうけて、本章では「10 月」綱領を中心とする生産主義イデオロギーが、クルーツィスの作品の中にどのように具象されているかを、主にポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」の作品群の中に見ていく。

クルーツィスのフォトモンタージュ作品のピークである様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」によるポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」が開花しそして謳歌した丁度その時（1930 年-1931 年）、それはまた「指導者崇拝」という名の上からのノルマが開始された時期でもあった。

生産主義イデオロギーの具象をめざしてクルーツィスが新たに創出した、対角線・赤の背景・リズム感・写真の断片の突合せ・様々な縮尺の対比を特徴とする様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」は、開花と同時にその変容を余儀なくされている。

1930 年から 1932 年の時期は、クルーツィスの作品の上で、「公的制作」と「私的制作」（第 3 節で後述）が互いに相克する短い時期にあたる。そして 1932 年 4 月 23 日の社会主義リアリズムの定立とともに、描写芸術のモードは明るい光と笑顔に溢れたイメージにとって代わられている。

その前座ともいうべき「ポスター制作についての決議」は、1931 年 3 月 31 日付で中央委員会からが出されている（第 5 章で詳述）。様々なグループに属して活動してきたポスター画家たちは、新たに設立を見た「ポスター制作者協会(OPPП)」に統合され、これまで種々の印刷所が担ってきたポスターの印刷と出版は、「イゾギズ（国立造形芸術出版所）」に統合されている。さらにポスターの検閲のシステムがここに確定され、「イゾギズ」が検閲の作業も担うことになった。

党は、「ポスター制作に関する決議」に照らして、推奨されるポスターの手法及び様式について、さらに新種のポスターとして「第 1 次 5 ヵ年計画」の丁度この時期に出現してきたフォトモンタージュ・ポスターについて、特にその様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」を問題にして、「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」を通じてクルーツィスを召喚の上（6 月 7 日・8 日）、彼が提出した報告「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」に基づく報告討論を同研究所で開催している。

1931 年の「ポスター制作に関する決議」とそれに続く「討論」を境に、クルーツィスの作品の描写に明らかに変化が表れている。様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」を特徴づける様々な要素はトーンダウンし、集団としての労働者のイメージも力を失っている。

1931 年～1932 年はまた、クルーツィスの作品上で、イメージの主人公がレーニンからスターリンへと転換された時期でもあった。

本章に於いて、第 1 節では、1920 年代後半の生産主義理論を継承した「10 月」協会の綱領がポスター・シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」を中心にした作品群のなかにどのように具象されているかを検証する。

第 2 節において、「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」におけるクルーツィスの報告と討論集会の内容を検討する。

第 3 節において、クルーツィスのフォトモンタージュを特徴づける描写要素が変容し、主要なイメージのレーニンからスターリンへの変化を作品上で確認する。その上で、今後の分析に必須となるタームとして「政治的解決」・「芸術的解決」そして「公的制作」・「私的制作」の意味と内容を確認する。

第 1 節　「10 月」綱領（イデオロギー）の具象化

1. 様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」

前述のように「10 月」綱領は、その書き出しの初めに自らの協会がめざす活動領域を 2 つあげている。1 つが「イデオロギーのアジテーション」であり、もう 1 つが「生活の集団化を組織する空間芸術」である。これまで生産主義理論（イデオロギー）のアジテーションを求めてきたクルーツィスにとって、新たに発明した様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」の目的は、基本的に前者の「イデオロギーのアジテーション」であり、それは「10 月」綱領を核にしてそれをとりまく生産主義イデオロギー全般の具象化によるアジテーションであると言える。

その具象化が対象とする「10 月」綱領の要点として挙げることができるのは、第 1 に「プロレタリア芸術家（芸術家)）と「新しいプロレタリア芸術家（労働者）」の一体化による「大衆の芸術」の実践、第 2 に芸術活動による「組織化」・「社会主義化」の促進（全芸術種による「実在的改造機能」）・・第 3 に「民族部門」綱領の主要概念である「レーニン主義」であり、それらに加えてもう 1 つ「10 月綱領」を越える概念として「世界のプロレタリアート団結」に象徴されるインターナショナリズム[305]があげられる。以上のことを確認した上で、クルーツィスがどのようにそれらを具象したのかを検討したい。

様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」の名称は、「10 月」展覧会（1930 年 6 月）に向けられた論集『イゾ・フロント』に載るクルーツィスの論文「新しいアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ」の中に初めて現れている。そこには「(アジテーション政治フォトモンタージュは）ソヴィエトの地に独自に発達したものであり、それは独自の方法と構成における原理と規範を作り出した。結論として、フォトモンタージュは新種の大衆の芸術つまり社会主義建設のための芸術と呼ばれるに十分な権利を獲得した[306]」（下線：大武）と記して「アジテーション政治フォトモンタージュ」が、「10 月」綱領のテーマの 1 つである「大衆の芸術」等の課題解決にむけた様式であることを述べている。

「10 月」展覧会（1930 年 6 月）にクルーツィスは、11 枚のポスター[307]を展示している。それら

305「インターナショナリズム」の概念は、クルーツィスの作品においては、スプレマチズム由来の「円」によって表現されている。トゥピーツィンはそれを、レーニンと共に参加した冬宮襲撃に象徴される革命期の経験からくるクルーツィス特有の「世界規模のユートピア的視点」と指摘している。Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina photography and montage after constructivism* (N.Y. : International Center of Photography, 2004), p. 61.

306 *Клуцис Г.* Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств / Сборник статей Объединения «Октябрь». М., 1931. С. 119.

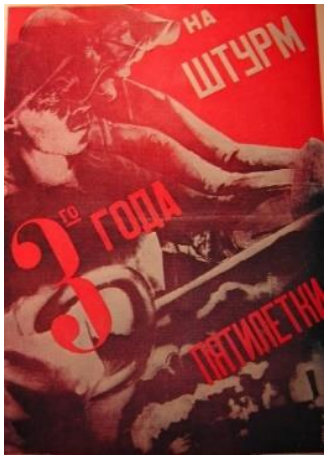
307「石炭の負債を国に返そう」、「５ヵ年計画の 3 年目の突撃」、「偉大な労働プランをやり遂げよう」、「メーデーそれは世界プロレタリアートの団結の日」、「社会主義的競争に参加する何百万の労働者の力によって５ヵ年計画を 4 年で遂行しよう」、「レーニンの旗の下　社会主義建設のために」、「共産主義、それはソヴィエト政権プラス電化である」（1929 年)、「重工業なしにいかなる工業も打ち立てられない」、「ペチャーシュ」（1926 年)、

を含めて 1930 年前後の時期に、様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」を目指して制作された作品と特定できるのは以下の作品群である[308]。

―第 I 群―



[図 1-1[309]]



[図 1-2[310])]



[図 1-3[311]]



[図 1-4[312]]



[図 1-5[313]]

スパルタキアード絵葉書「水泳」(1928 年)、「レーニン・シリーズ」(1925 年)、(年号の記載の無いものはすべて 1930 年)

[308]クルーツィスは論文「新しいアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ」の中で、自ら作り出したフォトモンタージュの発展段階理論を「10 月」展覧会に提示するために「アジテーション政治フォトモンタージュ」とは異なるモードの作品を選択し展示している。

[309][図 1-1]「石炭の負債を国に返そう」1930 年

[310][図 1-2]「5 ヵ年計画の 3 年目の突撃」1930 年

[311][図 1-3]「偉大な労働プランをやり遂げよう」1930 年

[312][図 1-4]「社会主義的競争に参加する何百万の労働者の力によって 5 カ年計画を 4 年で遂行しよう」1930 年

[313][図 1-5]「メーデーそれは世界プロレタリアートの団結の日」1930 年

—第Ⅱ群—



[図 2-1[314]]



[図 2-2[315]]



[図 2-3[316]]

これらの作品群の中で、これまでのフォトモンタージュとは異なる手法の作品が第Ⅱ群の[図 2-1]～[図 2-3]である。第Ⅰ群の[図 1-1]～[図 1-5]は写真の断片の切り貼りの作業によるものであり、作品上にはっきりと手作業の跡である「縫い目」が見えるものである。第Ⅱ群の作品群[図 2-1]～[図 2-3]はフォトグラム[317]またはフォトピシと呼ばれる写真の現像の多重露出による 1 枚の写真状の「縫い目」のないものであり、クルーツィスはそれをシルエットと言い換えている[318]。ここでは、フォトグラムの手法そのものの作品（[図 2-1]）及びフォトグラムによるシルエット的要素を持つ作品も含めて第Ⅱ群とした。

1929 年に突然のように現れたこの手法による作品群は、クルーツィスのその後の創作活動における絶対的条件となる「公的制作」と（可能な限りの）「私的制作」という二重の制作活動の端緒となっている。

クルーツィスは、この 2 つの手法を用いて「10 月」綱領の具象を試みている。ここでは便宜上、この 2 つの手法に分けて検討する。

2. 第Ⅰ群の分析：フォトモンタージュ手法

第Ⅰ群の 5 枚の様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」のポスターに共通して指摘できることは、『労働通報』挿絵に顕著にみられた幾何学形・矢印・円の組み合わせによる画面構成そし

---

[314][図 2-1]「レーニンの旗の下　社会主義建設のために」1930 年

[315][図 2-2]「何百万という労働者よ、社会主義の競争へ加われ」：本作品は 1927 年-1928 年に制作されている。クルーツィスは、本作品を展覧会「10 月」への出展を前提に、シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」を構成する 1 枚とするために手直しを始めていた *Шклярук*. Густав Клуцис Валентина Кулагина. С. 30.。しかし実際には検閲のために印刷の段階まで到達せず、出展することができなかった。このような経緯を背景に、筆者は本作品を様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」と同等のものと判断して第Ⅱ群に分類した。

[316][図 2-3]「ソヴィエト連邦は、全世界のプロレタリアートの突撃部隊」1931 年

[317]カメラを使用せずに、印画紙上に直接物を置いて感光させてイメージを生成する技法。1920 年代にモホイ・ナギやマン・レイによって実験された。クルーツィスはリシツキイからこの手法を学んでいる。

[318]*Клуцис Г.* Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды // За большевистский плакат. Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе / Под ред. Коммунистической академии институт литературы, искусства и языка секция пространственных искусств. М-Л., 1932. С. 94.

て描写要素の飽和的な配置が、ここでは完全に消失し、代わって画面全体が 1 つに統合されたイメージに変っていることである。

手法としては、次のことが指摘できる：

・構成主義的な対角線による構成
・画面全体が 1 つの方向性を持つこと
・軸即投象法由来の 20 度～30 度の傾斜による前進のリズム感
・赤と黒（無彩色）のコントラストによる機動力の表現
・繰り返しのリズムによる前進のイメージ
・スローガン文字が描写の 1 つの主要な要素をなすこと
・労働者のイメージへの平板化の処理によって「脱個性化」が図られていること：[図 1-1][図 1-2][図 1-5]

作品の内容としては、次のことが指摘できる：

・主人公は労働者・労働者女性（プロレタリア）である（[図 1-1][図 1-2][図 1-4]）
・手は、道具を持つ手（[図 1-1][図 1-2]）、赤旗を持つ手（[図 1-5]）そして「手」そのもの（[図 1-3]）として描かれ、労働者のアレゴリーとして描かれている。
・労働者のイメージは 2 つに描き分けられている。1 つは、細かな粒子状に描写される集団として、もう 1 つは、個人のイメージとして描かれている。しかしそれは「脱個人化」され、個人の特定が困難なイメージである。
・労働者のイメージに、「ペア」（[図 1-5]）もしくは「主と従」のイメージ（[図 1-1]）が与えられている。

以上のように確認した後、5 枚のポスターの検討のプロセスとして、まず「労働者のイメージ」[図 1-1][図 1-2]、次に「手のイメージ」[図 1-3]、さらに「労働者集団のイメージ」[図 1-4][図 1-5]に分けて見ていく。

ⅰ.「労働者」のイメージ：「大衆の芸術」

前述のように[図 1-1][図 1-2]では、3 人の労働者は、20°～30°の傾斜によって作り出されるリズムによる前進のイメージが与えられ、さらに赤の背景が、3 人の労働者を後ろから突き動かし、このリズムに乗せて前進させる働きをしている。赤と黒（写真の無彩色）のコントラストによって背景の赤と人物イメージの間に微妙な空間性（時間性）を作り出している。それはある一定の時間と空間を想起させる作用を担っている。

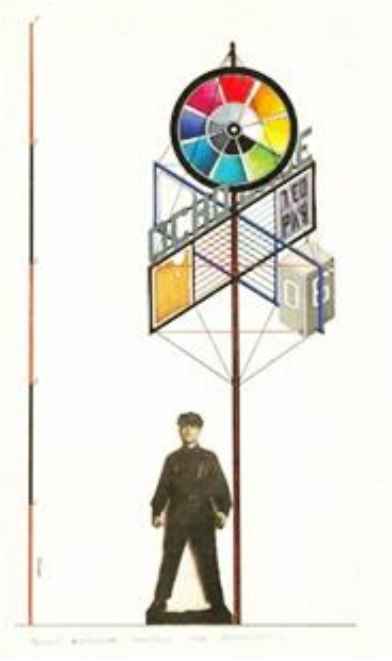
[図 1-1]の 3 人の労働者の中央はクルーツィス自身である。彼は、ここに「芸術家」としての自分の写真をモンタージュしている。3 人の労働者のイメージの間に微妙に表れる主と従の関係は、「プロレタリア芸術家」としての芸術家（クルーツィス）と「新しいプロレタリア芸術家」（労働者）を区別することが意図されている。

自分のイメージを作品中にモンタージュする作業は、1920 年半ばに、「ヴフテマス」基礎学部で開催された「学生展覧会」入り口のための装飾スタンドのデッサンに初めて現れている。そこでは、ラトヴィア狙撃兵の制服を着た自身の写真[図 3-1-1]を、装飾スタンドの下にモンタージュしている[図 3-1-2]。自らの写真を作品中にモンタージュする手法は、この後にも「燃料と金属のための闘い」

[図 3-3]及び「マルクス・エンゲルス・レーニン・スターリンの旗を高く挙げよ」（第 6 章[図 5]）の両ポスターに用いられている。クルーツィスは、「ヴフテマス」の装飾スタンドで試みた手法を、「10 月」綱領の概念「大衆の芸術」の具象に応用している[図 3-2]。



[図 3-1-1[319]]



[図 3-1-2]



[図 3-2[320]]

それでは、労働者のイメージとしてまず[図 1-1]を検討しよう。手書き下絵[図 4-1]では緩やかな階段を下る 3 人の写真をモンタージュし、中央の人物、つまり芸術家クルーツィスを赤で強調している。それは両脇の 2 人の持つ道具に比して彼が手に持つ道具（採炭機）が最も重要な役を担う機械であることによっても表されている。[図 4-2]では、リズム感を加え、さらに右の人物に齢を加えて若者-中年-老年というあらゆる層の労働者の典型化が意図されている。完成版[図 1-1]では、人物に平板化の作用が加えられて、人物の特定が困難になり、ここに労働者のイメージの普遍化と典型化の作用がなされている。本作品は、横列に何枚も続けて貼り出されることが意図されており、それによって前進のリズムが一層強調されている[図 4 -3]。

次に[図 1-2]を見てみよう。大きな手袋の手で採炭機を握る 3 人の労働者は、「脱個人化」されて一体となり 1 つのリズムに化している。クルーツィス自身も「プロレタリア芸術家」として「新しいプロレタリア芸術家」の労働者と共に無階級社会に向かって足音を立てて進んでいく。スローガンも 30 度に傾き、それはすべての労働者の足音を表す音符である。

―小括―

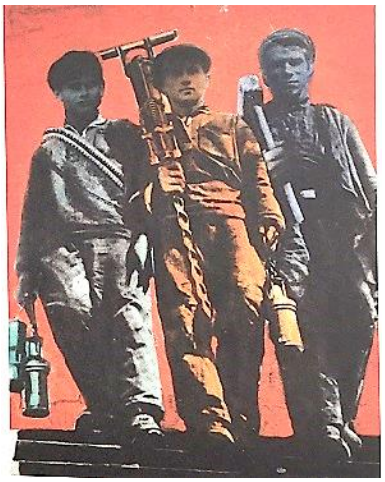
両作品は、芸術家（「プロレタリア芸術家」）と労働者（「新しいプロレタリア芸術家」）が 1 つの顔として合体し、共に「組織化」の機能（「実在的改造機能」）を果たしつつ、「社会主義の完成」に向かうという概念の具象が目指されている。

---

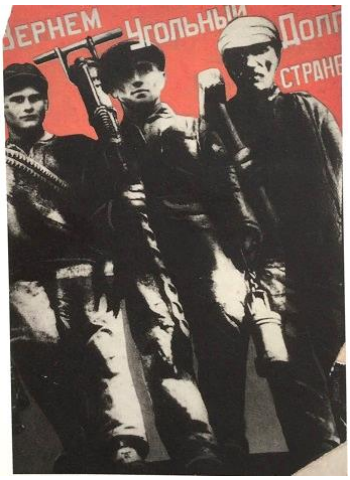
[319][図 3-1-1]「ヴフテマス基礎学部学生作品展覧会」入り口の装飾スタンドに用いられた写真。1924-26 年

[図 3-1-2]クルーツイス　同上の展覧会における装飾スタンドのデッサン。1924-26 年

[320][図 3-2] クルーツィス「燃料と金属のための戦い」1933 年。



[図 4-1[321]]



[図 4-2[322]]



[図 1-1]



[図 4-3[323]]

ⅱ.「手」のイメージ：「実在的改造機能」



[図 5-1[324]]



[図 5-2[325]]



[図 5-3[326]]

---

[321][図 4-1]ポスター下絵「石炭の負債を国に返そう」。写真の上に彩色。中央の人物（クルーツィス自身）だけを、赤で彩色している。

[322][図 4-2]ポスター下絵「石炭の負債を国に返そう」グワッシュ・写真

[323][図 4-3] ポスター「石炭の負債を国に返そう」は、実際には何枚も繋げて屋外に貼り出された。リズム感、前進のモードが強調されている。

[324][図 5-1]ポスター「レーニン記念入党　労働者達よ、イリイチの党の隊列へ！」1924 年。

[325][図 5-2]Ｂ．ゴールヌィ作　絵本「ペチャーシュ」挿絵「僕は見習工だ」1926 年。

[326][図 5-3]クルーツィス・セニキン　ブックカヴァー「亡き指導者たちの思い出に」1927 年

労働者・労働者女性を表現するもう一つのツールが「手」である。「手」のイメージは、20 年代前半から、クルーツィスの作品に頻出するモチーフである。手は、労働する手（[図 5-1]）、機械を操作する技術を持つ手（[図 5-2]）を意味する。[図 5-1]では、デフォルメされた労働者の手は、そこに働く労働者・労働者女性と等価になり、彼らの労働を右上から見守る指導者レーニンのイメージに結び付けられている。

レーニンのイメージは、ブックカヴァー[図 5-3]では、裏表紙に描かれたジグザグにレーニン廟を突き抜ける民衆（労働者・労働者女性）の列が描かれ、それは表表紙の「赤旗を握る手」のイメージに繋げられている。「赤旗を握る手」と「労働者・労働者女性」さらに指導者レーニンのイメージは 1 つに結びつけられている。



[図 6-1[327]]



[図 6-2[328]]



[図 1-3]（既出）

さらにその手は「偉大な労働プランをやり遂げよう」（[図 1-3]）において、いくつもの手、つまり指導者レーニンそして芸術家も含めた労働者･労働者女性は 1 つに統合されて「社会主義の完成」に向けた「組織化」･「社会主義化」の作業（「実在的改造機能」）という 1 つの方向へ向かうイメージが作り出されている。

クルーツィスは、自分の手を撮影する[図 6-1]。その手を労働者群衆の写真の上に、左下から対角線上に漸次拡大させながら順に配置する[図 6-2]。45° 斜めに配置された中央の手の親指の下にはハンチングを被った笑顔のレーニンがモンタージュされている。完成作品[図 1-3]では、群衆の手は、対角線上の大きな手の手首に集められ、そしてすべての手は対角線上の方向へ向かっている。

―小括―

「手」の統合のイメージによって、指導者レーニンも含む「労働者・労働者女性」によって「社会主義の完成」を目指してなされる「組織化（社会主義建設）」の概念が具象されている。

ⅲ.「集団」のイメージ―概念「レーニン主義」:「赤旗を握る手」

「社会主義的競争に参加する何百万の労働者の力によって 5 ヵ年計画を 4 年で遂行しよう」（[図 1-4]）と「メーデーそれは世界のプロレタリアートの団結の日」（[図 1-5]）の 2 枚のポスターを見てみよう。

---

[327][図 6-1]ヴァレンチナ・クラーギナ撮影　写真（クルーツィスの手）1930 年

[328][図 6-2]ポスター下絵「偉大な労働プランをやり遂げよう」1930 年

この 2 枚は、対の構成になっている。これらの作品のテーマは、労働者の集団性の内容、意味そして目的である。そして描写要素として、粒子状に描かれる労働者集団、複数のダブルイメージ、ライトモチーフとしての「赤旗を握る手」が挙げられる。その「赤旗を握る手」が、これら 2 つの作品を包括するテーゼとしての「レーニン主義」のメタファーとして提示されている。

「社会主義的競争に参加する何百万の労働者の力によって 5 ヵ年計画を 4 年で遂行しよう」[図 1-4]では、粒子状に描写される労働者集団は、3 本の対角線を構成する起重機の下に、水平線によって真横にそして上下に区切られている。画面下には専門工場で作業班グループとして働く労働者が描かれている。

労働者集団は、突撃作業班として「突撃専門工場」で労働することが示され、「労働生産性」・「労働雇用数」・「原価」・「賃金」等のパーセントの数字が示す指標を目標に、起重機で示される対角線の方向に向かって、水平線で示される集団全体の水準を持ち上げていく。

本ポスターはここに、スローガン「5 ヵ年を 4 年で」を鼓舞すると同時に、「10 月」綱領のテーマである集団による「組織化（社会主義建設）」のイメージ化も図られている。（[図 1-4]）に示された集団性のテーマを、次に対のポスターである[図 1-5]によって、その集団性の持つ内容、意味そして目的を次のように描写している：

前者（[図 1-4]）で描かれた労働者集団は、後者（[図 1-5]）においては、赤旗を掲げる男性労働者の腕の曲線による分割で作り出された斜め左下部分に移されている。

そしてその反対の右側部分に労働者集団を代表するものとして、労働者・労働者女性がペアとして描かれている。しかしこのペアは、もう 1 つのペア、つまり芸術家（プロレタリア芸術家：男性労働者）と労働者（女性労働者）のダブルイメージになっている。それはまた、形を変えて左側の労働者集団という全体と、芸術家（プロレタリア芸術家）及び労働者と言う個々の人間という「全体」と「個」の対比にもなっている。

ペアの労働者・労働者女性の目は黒く影がつけられ、視線は定かではない。しかしそれは自らが掲げる旗のポールを超えてかなた遠方に向けられている。それは集団がなすべき「組織化（社会主義建設）」の先、つまり「無階級社会」をその 1 つの要素とする「社会主義の完成」であろう。

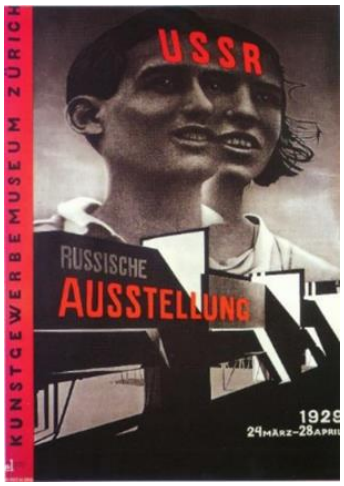
この 2 枚のポスターの全体を総括するイメージが、左上に描かれる男性労働者の「赤旗を握る手」である。その腕には対角線状に「団結（солидарность）」の文字が書かれ、ここに「プロレタリアートの団結」の標語のもとに、これらすべてを包含するテーマ「レーニン主義」が、「赤旗を握る手」のメタファーとして描写されている。ここに「赤旗を握る手」は本作品のライトモチーフになり、再びポスターの中央下に、手を腰に当て胸を張って赤旗を握るピオネールの少女のイメージとして登場している。

「赤旗を握る手」のイメージは、[図 5-3]のブックカヴァー表紙絵に描かれた「赤旗を握る手」に由来しているが、次に見る「ソヴィエト連邦は全世界のプロレタリアートの突撃部隊」[図 2-3]のなかに再びスプレマチズム由来の円と共に登場してくる。

―小括―

ここで労働者集団は、芸術家（「プロレタリア芸術家」）と労働者から成り、それは集団として「組織化（社会主義建設）」の作業を担う。この概念全体を包括する言葉として「団結（солидарность）」が示され、さらにそれは概念「レーニン主義」に言い換え得るものになっている。

3. 第Ⅱ群の分析－フォトグラム手法



[図 7-1[329]]



[図 7-2[330]]

クルーツィスは 2 つの時期にレーニンをテーマにした作品を集中して制作している。1 つはレーニンの死（1924 年 1 月）を契機とした「レーニン・シリーズ」の時代（1924 年～1925 年）、そしてもう 1 つが、「10 月」協会設立の翌年 1929 年、つまり「アジテーション政治フォトモンタージュ」の出現に少し先行した時期に、専らフォトグラム（多重露出）を手法にして一連の写真作品を制作している。ハサミの切り貼りの手仕事から暗室での化学的作業への移行は、直接には 1929 年 3 月にチューリヒで開催された「ソヴィエト展」（1929 年 3 月）のリシツキイのポスター[図 7-1]からの触発を一因にしている。同年にクルーツィスはリシツキイのモチーフをそのまま用いて若い男女のフォトグラム作品を制作している[図 7-2]。重なる男女の顔の下には、手を高く挙げて自らの意志を示す労働者集団と煙突の煙に取り囲まれた工場群の二重露出のイメージが描出されている。

クルーツィスはこの下半分の背景をそのまま用いて、そこに工場から発する電光や明かりをオーヴァーラップさせ、さらにその上に手を斜め上に挙げたレーニンを二重露出させて、一連の作品群を制作している（[図 8-1]～[図 8-4]）。

1929 年 12 月 21 日、スターリンは自らの 50 歳の誕生日に関連して自分宛てに送られてきた祝賀挨拶にたいする返答を記し、それを全紙面がスターリンの誕生日に捧げられた 22 日付けの『プラウダ』に、「同志スターリンの生誕 50 年を祝して挨拶をおくった全ての組織と同志たちに」と題した一文として載せている。そこには「自分の全能力を・・・プロレタリア革命と世界共産党の事業に捧げる覚悟がある[331]」ことが記されている。スターリンの周囲はこの時期に合わせて、スターリンが「10 月革命の偉大な指導者」であり「世界のプロレタリアートの指導者」そして「赤軍の創設者」、「5 ヵ年計画の偉大な企画者」であるように演出することを開始している[332]。

---

[329][図 7-1]リシツキイ　ポスター「ソヴィエト展」（チューリヒ）1929 年

[330][図 7-2]クルーツィス　ポスター下絵「我々自身の新しい世界を築こう」1929 年
「イゾギズ」の検閲により、下絵タイトルは拒否され、新たに「工業化のテンポを加速しよう」に変更され、出版された。第 16 回党大会を記念して制作された作品。

[331]スターリン「同志スターリンの生誕 50 年を祝して挨拶をおくった全ての組織と同志たちに」『スターリン全集 12 巻』大月書店、1980 年、162 頁。

[332]*Михаил Геллер, Александр Некрич.* Утопия у власти：история Советского Союза с 1917 года до наших дней. Кн. 1. М., 1995. С. 246.

この誕生日祝賀の『プラウダ』紙面は、「指導者崇拝」の先駆けとなるものであり、翌 1930 年以降、政府はあらゆる大衆宣伝の形式を動員して「スターリン崇拝」を駆動させている[333]。

既述のように（第 1 章）、クルーツィスは革命の日々に冬宮襲撃でレーニンと共に闘い、そしてスモーリヌィでレーニンを警護していた。それはレーニンを身辺に感じる日々であった。このような経験をもつクルーツィスにとって、スターリンのこのコンテクスト、特に前者の「10 月革命の偉大な指導者」及び「世界のプロレタリアートの指導者」は、認めることのできない、そして自分のアイデンティティーの否定につながる核心的な問題であった。クルーツィスの創作の原点は、レーニンと共に闘った革命の日々、そして兄ヤン・クルーツィスが流刑となった 1905 年革命の経験であり、クルーツィスはそれを 1937 年に出版された自伝の中で「専制及び官憲と闘うという無意識の要求[334]」と記している。

このような歴史的状況を捉えたうえで、クルーツィス研究者トゥピーツィンは、この一連のフォトグラムの作品の出現の理由を、スターリンの権力の横領に対するクルーツィスの「レーニンの救済」及び「レーニンの復活」の意図によるものであると述べる[335]。そして「レーニン救済」のために用いられたコンセプトが、レーニンをスターリンによる 5 ヵ年計画から切り離して、1920 年のレーニンによるゴエルロ計画（ГОЭЛРО：ロシア電化国家委員会）に結びつけることであったとしている。ここでフォトグラムの作品を見てみよう。



[図 8-1[336]]



[図 8-2[337]]



[図 8-3[338]]



[図 8-4[339]]

[図 8-1]では、レーニンの顔の上に送電線柱を二重露出させて、ゴエルロ計画とレーニンを直接結びつけている。[図 8-2]では、工場の流れるような電光の中で、手を斜めに挙げた革命の指導者レ

---

[333] Victoria E. Bonnel, *Iconography of Power—Soviet Political Posters under Lenin and Stalin* (Berkeley: University of California Press, 1997), p. 156.

[334] *Г.Клуцис.* Г.Клуцис // Автобиография в кн. Советские художники. Том1：Живописцы и графики. M., 1937. C. 115-116.

[335] クルーツィスのモノグラフの 2 人の作者であるオギンスカヤとシュクリャルクは、共にクルーツィスのフォトグラム作品の出現の背景（「レーニンの救済」に類する言及）については全く触れていない。「レーニンの救済」という解釈はトゥピーツィン独自のものである。筆者はここにトゥピーツィンの解釈を用いた。Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*, p. 61-67.

[336] [図 8-1]第 16 回党大会・大会冊子『ボルシェヴィキ大会』裏表紙に向けられて制作した未出版作品　1930 年

[337] [図 8-2]フォトグラム「工場のレーニン」1929 年

[338] [図 8-3]フォトグラム　無題　1929 年

[339] [図 8-4]フォトグラム　無題　1929 年

ーニンが露出されている。[図 8-3]では煙が立ち上る工場の上に労働者集団が二重露出され、その群衆を身体の一部にしたレーニンは手を高らかに挙げている。[図 8-4]では、同様に工場の光と労働者集団の上にレーニンと冬宮の門を二重露出させて、レーニンと革命を蘇生させている。

しかしこれらの作品群は、印刷されて世に出ることはなかった。「イゾギズ」の検閲を通って出版されるポスターに印字される書誌情報がないことがその事実を示している。つまりこれら作品群はクルーツィスの私的で実験的な作品であった。しかし「レーニンの救済」を目的にしたこれらのフォトグラムの実験的作品群は、特徴的な画面構成をもつ二様の作品を生み出している。1つは、「ソヴィエト連邦は全世界のプロレタリアートの突撃部隊」[図 2-3]であり、もう1つが「レーニンの旗の下 社会主義建設のために」[図 2-1]である。それぞれ見てみよう。

ⅰ.「ソヴィエト連邦は全世界のプロレタリアートの突撃部隊」[図 2-3]



[図 9-1[340]]



[図 2-2[341]]既出



[図 9-2[342]]



[図 2-3]既出

フォトグラム作品[図 9-1]では、クレムリンの主人公であるべきレーニンは、そこに集う数え切れないほどの群衆の上に聳えるように立ち、広大な空間に向かって手を挙げている。力溢れるレーニンをモチーフにしたこの作品は、レーニンのイメージをシルエットに変えながら、様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」に移し替えられている[図 2-2]。レーニンは、巨大な赤いシルエットを後ろ盾にして手を挙げ､群衆は対角線状にレーニンを取り囲むようにモンタージュされている。

クルーツィスはこの「何百万という労働者よ、社会主義の競争へ加われ」の作品「図 2-2]を、展覧会「10 月」への出展を見込んでいたが検閲に通らず、日の目を見ることはなかった。クルーツィスは、この作品のレーニンと群衆のイメージを土台にして、さらにそこにゴエルロ計画をテーマにしたかつての作品「レーニンと全国の電化」[図 9-2]のイメージを加えて斬新な構図の作品「ソヴィエト連邦は全世界のプロレタリアートの突撃部隊」[図 2-3]を作り出している。

「レーニンと全国の電化」[図 9-2]では、ハンチングを被ったレーニンが軽々と電線柱を抱えて建設中の新都市に1歩足を踏み入れている。その足元は「世界」・「地球」・「宇宙」のアレゴリーであるマレーヴィチの「5 次元（永遠性・普遍性)」としてのスプレマチズムの円が描かれている。その「5 次元」の「円」は、作品「ソヴィエト連邦は全世界のプロレタリアートの突撃部隊」[図 2-3]の

---

[340][図 9-1]無題　1929 年

[341][図 2-2]既出「何百万という労働者よ、社会主義の競争へ加われ」　制作年代の齟齬については本章の注 310[図 2-2]の説明を参照。

[342][図 9-2]フォトコラージュ「レーニンと全国の電化」1920 年

中では、経線と緯線が引かれた赤い地球になり、そこに赤旗が立てられている。赤い地球の周囲には様々な出自の民族がモンタージュされている。レーニンの後ろの赤のシルエットから抜け出たような労働者は、赤旗をしっかりと握り、その旗は小さくなりながら地球の彼方へと続いている。

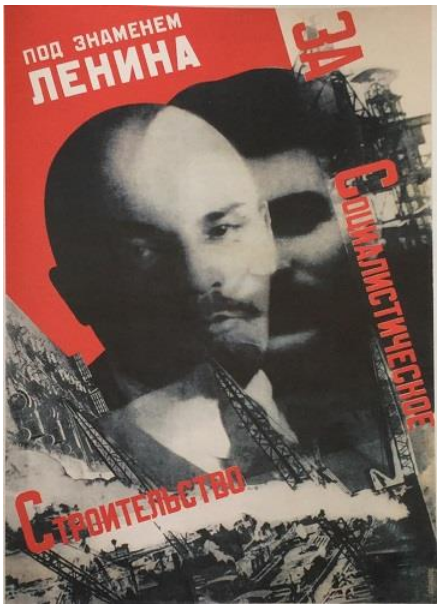
クルーツィスがフォトグラムに求めた「レーニンの復活」は、ここに姿を変えて「レーニン主義」そして「全世界のプロレタリアートの団結」と等価の「インターナショナリズム」も含む１つのイメージとして主人公労働者の「赤旗を握る手」に総括されている。

これ以後「赤旗を握る手」は、社会主義リアリズム芸術の潮流の中で、クルーツィスが生産主義イデオロギーを具象する１つのツールになるものである。

―小括―

「レーニンの救済」を目指したフォトグラムの手法をクルーツィスはより発展させ、そこにスプレマチズム由来の「円」を加えることで、「レーニン主義」と括ることのできる「10 月」綱領全体のイデオロギーのイメージの具象を試み、それは労働者の「赤旗を握る手」のイメージに総括されている。

ⅱ.「レーニンの旗の下 社会主義建設のために」



[図 2-1]既出

[図 2-1]のレーニンは、永久の別れを告げるような眼差しで観衆を直視している。物思いに沈んだ表情。レーニンの後ろには、片目だけのスターリンが自分の出番を待つように待機している。その顔は半分隠れているが、しかし決断の強さのオーラを放っている。レーニンとスターリンのイメージを、一定の角度をつけた５ヵ年計画の工事現場の写真で取り囲むことで、画面全体に動きを与え、そのことがスターリンにレーニンを押しのけて前へ進むエネルギーを与えている。

2 人の指導者を接近して並べ、柔和で知的なレーニンと鋼鉄のようなスターリンを結びつけている。2 つの顔の関係性がこのポスターの焦点になっている。

トゥピーツィンが説く「レーニンの復活」が目指されたクルーツィスの一連のフォトグラムは、一方では、「10 月」綱領を超えてクルーツィスの抱く生産主義イデロギー全体を表象するような作

品「ソヴィエト連邦は全世界のプロレタリアートの突撃部隊」を生み出す要因となっていたが、しかし他方で、それは権力による「指導者崇拝」の先兵的な作品を作り出すエンジンにもなっていた。

クルーツィスが発明した新しい芸術種（とクルーツィスが主張する）「アジテーション政治フォトモンタージュ」がその頂点に達した時、つまり 1930 年は、まさに権力が「指導者崇拝」の様々なからくりを始動させた時期でもあった。

前述のように、「指導者崇拝」の端緒となったのが 1929 年 12 月 21 日のスターリン 50 歳の誕生祝賀である。そして 1930 年から 1931 年にかけて、レーニンとスターリンはイメージにおいて結び付けられ、「スターリンが今日のレーニンである」というメッセージが作り出されている。1931 年には初めてマルクスの唯物論の解釈権が、マルクス、エンゲルスそしてレーニンに加えてスターリンにも与えられ、この世に生きる人間としては唯一スターリンだけがそれを行使できることになっている[343]。

政府の路線にのっとったいわゆる「公的制作」は、クルーツィスの作品に於いては、この「レーニンの旗の下　社会主義建設のために」[図 2-１]において初めて現れている。それに続く 1931 年の作品群の中には、「公的制作」と「私的制作」との間でクルーツィス自身が揺れ動く様子が作品のなかに感知することができる。しかしその揺れも 1932 年の「社会主義リアリズム芸術」の定立と共に画面の上から消えさり、「クルーツィスは政界に吹きまくる風に調子に合わせたり、時にはそれを先取りして[344]」制作しているかのように見える（「公的制作」と「私的制作」については、第 6 章で論じる）。

それではクルーツィスの様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」が変容する要因の１つである 1931 年 6 月に開催された「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」における報告討論会の内容を検討しよう。

第 2 節　報告討論−その１：「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」

１．展覧会「10 月」開催の状況

1930 年 6 月にモスクワのゴーリキイ公園で開催された展覧会「10 月」にむけられた論集『イゾ・フロント』の出版は大幅に遅れ、翌年の 1931 年後半になって発行されている。その遅れた理由について、論集の最初の頁に「本選集の印刷後に選集編集部がこの声明文を入れた」のコメントが付けられた一文「編集部から」には次のように書かれている：

「ここに掲載の論文は最初「10 月」展覧会開催の 1930 年 6 月に出版される予定であった。様々な原因により（編集部の過失ではなく）選集は、造形芸術前線の情況が本質的に変化しつつある 1931 年後半に出版された。」

ここに記される「造形芸術前線の状況が本質的に変化しつつある 1931 年後半」とは、1931 年 3 月 31 日付で出された「ポスター制作に関する中央委員会決議」に起因するポスターの様式及びテーマについての、特に新たな様式であるフォトモンタージュ・ポスターについての問題に関する加熱した芸術論争（討論）の時期を指している。「イゾギズ（国立造形芸術出版所）」は、この時期に意図的に合わせるように『イゾ・フロント』を出版している。何故なら「編集部から」には続けて

[343]Bonnel, *Iconography of Power.* p. 157-158.
[344]Ibid. p. 159.

次のように記されている：

「編集部は現時点において、本選集の全ての方針原理を支持しているのではない。」とした上で最後に、「本選集に載せられている「10 月」の資料は歴史的資料としての特徴を有している。それは多くの人々の中にある克服されたものであり、その統合発展の段階である。」と結論付けている。当局は『イゾ・フロント』を「克服されるべき歴史的資料」と位置付けてこの時期に出版している。

「ポスター制作に関する決議」によって新たに引き起こされた芸術論争（討論）は、1931 年一杯に及び、その主な舞台になったのが『芸術家作業班（Бригада художников）[345]』、『プロレタリア芸術のために（За пролетарское искусство）[346]』そして『文学と芸術(Литература и искусство)』等の芸術雑誌であった。

「ポスター制作に関する決議」は、それら雑誌の 1 つである『芸術家作業班』の 1931 年 4 月号に、編集部コメントとともに載せられている。そこにはポスターが「大衆のイデオロギー教育の視覚的媒体である[347]」ことが唱えられていた。こうしたなかでどのようなポスターが必要とされるのか、その様式とテーマについて、さらに新たに出現したフォトモンタージュ・ポスターをどの様に位置づけるかは緊急を要する問題になっている。



[図 10[348]]

「ポスター制作に関する決議」に関する討論・論争が開始された丁度その 4 月に、ドイツのベルリンからモスクワを訪れ、そして翌年 1 月まで滞在したドイツ人フォトモンタージストがジョン・ハートフィールドであった。

「ポスター制作に関する決議」が、雑誌『芸術家作業班』に載せられた、その 1 号後の誌面にモスクワを来訪したハートフィールドについてのインタビュー記事「同志キシュ、ハートフィールドの感想は？」が記され、そこに彼の 3 枚のフォトモンタージュ・ポスターが載せられている[349]。

ハートフィールドは、それまでロシアではほとんど無名に近い芸術家であった。1930 年 6 月に初めての展覧会をモスクワで開催した「10 月」協会は、2 回目の展覧会を同年 10 月にベルリンで催している。この展覧会の主催者である「ドイツ革命芸術家協会（ARBKD）[350]」の展覧会開催委員の

345デイネカ、モール、ウィリアムス等の「ヴフテマス」出身のアヴァンギャルド第 2 世代の画家を中心に、「10 月」協会の理論家パーヴェル・ノヴィツキイを長とした造形芸術をテーマにした雑誌。

346「ラップフ」（Рапх：ロシア・プロレタリア芸術家協会）から出版された雑誌、「アフル」の雑誌『芸術を大衆へ（Искусство в массы)』（1930 年-1931 年）を前身とする。

347Постановление ЦК ВКП(б) о плакатной литературе // Бригада художников. 1931. №2-3. С. 1-3.
決議は、「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」出版の雑誌『文学と芸術』にも載せられている。
Постановление ЦК ВКП(б) о плакатной литературе // Литература и искусство 1930. №9-10. С. 152.

348[図 10]ハートフィールド　ポスター「警察署長ツェルギベルとハートフィールド」1929 年

349「警察署長ツェルギベルとハートフィールド」（1929 年）、「共和国は無職者と兵士を救済せねばならない」（1930 年）、「死んだ議会」（1930 年）

Ваше мнение о Хартфильде, товарищ Киш ? // Бригада художников. 1931. №4. С. 25.

350ドイツ革命芸術家協会（ARBK：Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands）：ドイツ共産党員の芸術家を中心に 1928 年 3 月に設立された団体。ゲオルグ・グロス、ハートフィールド等のドイツ・ダダもここに合流した。ソヴィエトの「10 月」協会と提携をもった。主にプロパガンダのためのポスター、グラフィックの制作に従事した。

メンバーの 1 人がハートフィールドであった[351]。ハートフィールドは、「10 月」協会メンバーとのつながり、特に「10 月」の創始者の一人であり、ベルリンでの活動歴を持つグトノフ及びドイツ人理論家クレラを通じてロシアへの招聘の手がかりを得、そしてモスクワ訪問後は「全ロ芸術家組合（フセコフドージニク)」を後ろ盾に様々な活動に従事している[352]。

このような状況のなかで党は、「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」に新たに「空間芸術部」を設置し、これらの問題の検討を課している。それに答える形で、4 月 13 日と 5 月 4 日に報告討論集会及び会議が「空間芸術部」によって設定されている[353]。しかしこの両報告集会において、フォトモンタージュについての共通理解とその決定までには至らなかった。ここに党は「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」を通じて、当研究所にクルーツィスを召喚し（6 月 7 日・8 日)、彼の提出する報告「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」に基づく報告討論集会を企画し開催させている。

この討論は、クルーツィスの同論文をテキストにして 9 月まで続けられた（クルーツィスの参加は 6 月の両日のみ)。クルーツィスのフォトモンタージュ・ポスターは、討論の中で、そして『芸術家作業班』等の雑誌紙上で厳しい批判にさらされている。これら一連の批判において、クルーツィス作品の、ひいては「10 月」のフォトモンタージュ作品との比較の対象、もしくは「習うべき手本」という役を担ったのがハートフィールドの作品であった。

両者はテーマ的に非常に近接しているが、しかしその内容及び手法は全く異なっている。第 5 章で詳述するように、その後の一連のフォルマリズム批判の中で、ハートフィールドの作品群を「単一モーメント(моно-момент)」、それに対するクルーツィスの作品群を「多モーメント（поли-момент)」と区別したうえで、「多モーメント」のクルーツィスの作品への批判の根拠の 1 つになったのが「単一モーメント」を特徴づける描写要素であった。

＊ハートフィールド（単一モーメント）とクルーツィス（多モーメント）

351「10 月」協会と「ドイツ革命芸術協会（ARBKD)」との関係及びドイツにおける展覧会や人的交流については、オギンスカヤと並ぶドイツ人クルーツィス研究者であるガスネルによる下の資料に詳述されている。筆者は、主に以下のガスネルの英訳資料にアクセスした。

Hubertus Gaßner, *Zwischen revolutionskunst und sozialistischen realismus*-Dokment unt kommentare(Köln: DuMont, 1979) p. 560.　Gassner H., “Hertfield’s Mockow apprenticeship, p. 256-291.

352ハートフィールドは、クルーツィスが助教授を務めていた「モスクワ印刷研究所」においてフォトモンタージュの公開授業を行っている。また 11 月には、ソヴィエトで初めて外国人として個展を開催している。クルーツィスの妻クラーギナは、11 月 23 日付の日記に、展覧会について次のように記している：「ハートフィールドは個展に執着している。我々に譲歩させて（自分だけの個展を主張して：大武)、自らを征服者として仲間を植民地のように扱う男を褒めることは本当に嫌だ」Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*, p. 201.

3534 月 13 日の会議録は、本資料『ボリシェヴィキ的ポスターを求めて』に載せられている。
За большевистский плакат. Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе. М-Л.С. 5-82.



[図 11-1[354]]



[図 11-2[355]]



[図 11-3[356]]



[図 1-3]（既出）

ハートフィールドの作品は、比喩にもとづくレトリックであり、自らのアイデアを様ざまな要素と有機的に結合させることで１つのイメージを作っている。それに対してクルーツィスは純粋な芸術言語、特に画面の構成及び統合による表現である。ハートフィールドの創作の原点と言えるものが社会への「怒り」もしくは「義憤」であるとすると、クルーツィスの原点は「未来への志向」と言える。

＊

２．討論会の状況

クルーツィスの『共産主義アカデミー文学･芸術･言語研究所』における 2 日間にわたる討論会（дискуссия）は、翌 1932 年に、当研究所の空間芸術部の編集の下に、討論会の全プロセスを記録した冊子『ボリシェヴィキ的ポスターを求めて[357]』として出版されている。

---

[354][図 11-1]ハートフィールド『建設のソ連邦』表紙　「レーニンと社会主義的再建」1931 年

[355][図 11-2]クルーツィス「レーニンと社会主義的再建」1927 年

[356][図 11-3]ハートフィールド『AIZ』表紙　「1 人 1 人の拳が 1 つになる」1934 年（10 月号）

[357]За большевистский плакат. Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе / Под ред. Комунистической академии институт литературы, искусства и языка секция пространственных искусств. М-Л., 1932. С. 129.



[図 12[358]]

資料『ボリシェヴィキ的ポスターを求めて』は、その表紙を、「ポスター制作に関する決議」の課題を解決した模範的作品として、本討論中にクルーツィスが再提示した作品「ソヴィエトは世界のプロレタリアートの突撃部隊」([図 12])が用いられている。それは前節で既述した同名ポスター[図 2-3]が「イゾギズ」の検閲によって改作を要求されて新たに描き直された作品であり、ここにクルーツィスの作品上初めてスターリンのイメージが現れている。

本資料は、その初めに「空間芸術部」からの「前書き」が書かれ、そこにはクルーツィスの問題点が次のように記されている：

「「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」の一連の命題に芸術部は同意していない。何故ならクルーツィスの参加している「10 月」グループに関連する間違いを彼は完全に克服していないことを示しているからである。その間違いは、論集『プロレタリアート革命』の中の同志スターリンの編集部にあてた手紙[359]に照らし合わせると、特に有害特性を明かにしている」。

こうして本論の照準を明確にクルーツィスに当て、その上で討論の課題として次の 2 つをあげている。

1 つは、「わが国のポスターがどの程度十分かつ正しく、党によって定められた課題を成就しているかを具体的資料（ポスター：大武）に基づいて判断すること」、2 つ目が「マルクス主義的世界観の習得のための闘いに芸術家を動員すること」としている。

クルーツィスはここに、13 枚の絵画及びポスターを提示している。1 つは、クルーツィスが説くフォトモンタージュの発展段階の理論の提示を目的にするもの、そしてもう 1 つが決議の課題を解決したとする作品群になっている。

「討論」は、次章で詳述するように、ソヴィエト社会において 1928 年頃に一定の形式として成立し、それは討論の目的によって様々な名称を持っていた。当局の決定事項または法令から出席者が決定を導きだすものは討議（обсуждение）と呼ばれ、他方討論（дискуссия）は、当局が未決定の学説などについて弁論を競って定式化することに用いられた。上級者の発議により開始され、最後に上級者が審判し、出席者全員の合意を確定する。そして最後に報告者の謝辞で終了する形式をとる。本討論では、空間芸術部職員であり「10 月」協会の理論家マーツァが上級審判者として、以下のような式次第で展開されている。

＊

初めの言葉：マーツァ「10 月」協会
報告　　:クルーツィス「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」
発言者　：ベッケル　　共産党アカデミー空間芸術部職員（党からの派遣者）
　　エルキン　　「10 月」協会フォトモンタージュ・グループ

358[図 12]クルーツィス「ソヴィエト連邦は全世界のプロレタリアートの突撃部隊」。書籍『ボリシェヴィキ的ポスターを求めて』表紙絵 1931 年。

359スターリン（堀江邑一他訳）「ボリシェヴィズムの歴史の若干の問題について」『スターリン全集 13』大月書店、1953 年、103-121 頁。

タギーロフ　「10 月」協会
ジメリキン　「10 月」協会フォトモンタージュ・グループ
セニキン　　「10 月」協会フォトモンタージュ・グループ
総括的発言　：マーツァ
謝辞　　：クルーツィス

＊

前述のように本資料は、4 月 8 日及び 6 月 7・8 日に行われた 2 つの報告討論会の内容を載せている。しかし両者の形式及び内容は微妙に異なっている。前者は、様々な芸術グループを出自とする 5 人の報告者がそれぞれ、工業ポスター・農業ポスター・政治-文化ポスター・大衆絵葉書について報告した後に、3 人の討論者（その内 1 人が「イゾギズ」職員）が発言している。それに対して後者の報告討論会では、上の表に見られるように、報告者はクルーツィス 1 人であり、それに対する 5 人の討論者は、党からの派遣者（空間部職員ベッケル）以外全員「10 月」協会のメンバーである。ここから推察し得ることは、新出のポスター手法であるフォトモンタージュ、特に「10 月」協会メンバーによるフォトモンタージュに対して、それらのメンバーにある一定の共通理解を持たせることを目的にしていることである。

それでは報告討論会の内容に移ろう。

３．討論の内容

・「初めの言葉」

まず討論の上級審判者に当たる空間芸術部員マーツァが「初めの言葉」で討論の開始を告げ、次のように述べる：

「決議について「10 月」も「アフル」も自らの優位性と正当性を主張して譲らない。しかし決議は誰をも是認するものではない。決議は重大な課題を定置し、その課題実現のために統一戦線を開始せねばならない[360]」。

それでは、課題とは何なのだろうか。それは：

「造形芸術全体が・・社会主義建設や階級闘争の先鋭化にかかわる課題に取り組むこと」であり、「イーゼル画、フレスコ画は、ポスターと異なり・・・高尚な芸術であるという主張は我々に敵対するものである。あらゆる芸術は社会主義建設の課題に奉仕せねばならない・・・[361]」と定義づける。そして社会主義建設に奉仕する造形芸術について次のように展開させる：

「あらゆる造形芸術の大衆的形式への転化、それはブルジョアから継承した造形芸術の改造だけに限定されているのではない。・・・新しい形式を芸術的アジテーション・プロパガンダの目的のために用いる（改造する）ことを恐れてはならない[362]」

さらにその改造の向かう先を次のように規定する：

「・・・新しい課題に関連して、共通する創作方法が個々の造形芸術にたいして具体化されねばな

---

[360]За большевистский плакат. Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе. М-Л., 1932. С. 7.

[361]Там же. С. 7.

[362]Там же. С. 8.

らない[363]」

本討論の上級審判者マーツァは、「10 月」綱領の基本となる概念―全ての芸術種に及ぶ「補完」の作業としての「組織化（実在的改造機能）」の概念―をそのまま用いて、ブルジョア芸術を改造して大衆的形式にするだけではなく、新しい様式もアジテーションとプロパガンダのために改造すること、そしてそのための「共通した創作方法」を具体化することを本討論の目的に据えている。さらにマーツァは、「共通した創作方法」を、「何よりも大衆的形式、全ソヴィエト的形式によって語る大衆向け絵画[364]」と結論付けている。

マーツァは、ここにクルーツィスに対して、彼の新しい様式（フォトモンタージュ）を「全ソヴィエト的形式によって語る大衆向け絵画」に改造することを要求している。

・クルーツィスの報告[365]

クルーツィスは、報告に先立ってこれから展開する論の道筋を下のように示している。

１．歴史的調査
２．フォトモンタージュの役割と意義
３．フォトモンタージュの技術と理論
４．緊急な課題
５．作品分析

ここにクルーツィスは、マーツァによって示された、「共通した創作方法」を目的とする「新しい様式の「全ソヴィエト的大衆向け絵画」への改造」という要求に対して、上記表の 2 番目にあたる「フォトモンタージュの役割と意義」の箇所で、自らのフォトモンタージュをマーツァからの要求を超過して達成した新しい芸術種として次のように述べている：

「フォトモンタージュは、新しい社会的要素を構成の中に初めて取り入れた。つまり社会主義国家を建設する新しい人間、新種の工業と農業そして社会主義的諸都市の労働者、全世界のプロレタリアート、それらを構成の中に初めて取り入れ、そしてそれらの人々は、歪曲された美学的添え物としてではなく、生き生きとした人間として存在している。・・・フォトモンタージュは平面的紙面の構造化の新しい方法を作り上げた。その特性は（次の）一連の政治的・現実的題材の複合化にある。

１．政治的スローガン
２．表現力ある形式としての社会的現実的な写真（その中にはドキュメント写真も含む）、
活性化の要素としての色彩、1 つの明確な目的設定によって結合されたグラフィック・フォルム。
それらにより表現と鋭さと力の最大値が達成される。[366]」

新しい社会主義社会の要素、そしてその生き生きとした人々を初めて画面に取り入れた新種の芸術として、独立した 1 つの芸術種としてフォトモンタージュを確立させること。すなわち油彩や水彩等の他の造形芸術と同等で、かつ固有の手法とイデオロギーを持つ社会主義社会の新たな芸術種としてフォトモンタージュをこの討論の場で根拠づけることを志向している。それは、マーツァの

[363]За большевистский плакат. С. 7.

[364]Там же. С. 9.

[365]本報告は、1930 年 10 月にベルリンで開催された「10 月」の展覧会カタログに向けて執筆された論文に加筆したもの。Gassner H., “Heartfield’s Moscow apprenticeship,” p. 256-278.

[366]За большевистский плакат. С. 90.

要求を上回って、歩をさらに前に進めた新しい芸術を提示している。そのことは、発言者の１人ベッケル（党からの派遣者）が、クルーツィスのポスター「偉大な労働プランをやり遂げよう」をとり上げて、デザインだけに重点を置き、労働者・大衆の働く姿を全く描いていないことへの批判に対するクルーツィス自身の答えの中に現れている。クルーツィスは次のように答えている：

「労働する人を描いていないというベッケルの考えに異論を唱えざるをえない。・・そのポスターにおいて、何千という投票する手はしっかりと力強く１つとなり、偉大な計画をやり遂げる覚悟があることを党に申告している。私は労働だけをいたるところに表わせばよいとは考えていない。労働者は休息し、労働し、学ぶ。なぜに何万と言う人々の投票していることを描いてはいけないのか。[367]」

その上で、クルーツィスはこの新たな芸術種としてのフォトモンタージュの土台となる理論（イデオロギー）を次のように述べている：

「階級そのものの活動を計画に沿った進路へと方向づける、大衆意志のオーガナイザーのような芸術、そのような芸術が必要とされる。レーニン的芸術、レーニン的党の芸術が必要である（下線：筆者）[368]」

フォトモンタージュを、レーニンも芸術家も平等なものとして共にそこに与する労働者・労働者女性の隊列が担う「組織化（社会主義建設）」のオーガナイザーとして位置づけ、それを全体として「レーニン的芸術」・「レーニン的党の芸術」と名付けている。それはあらゆる国々の全てのプロレタリアート、さらに様々な民族の共和国の人々もすべて包含されるものである。それについて次のように述べる：

「フォトモンタージュはあらゆる民族共和国に於いて応用され、民族特有の形式を備えている。フォトモンタージュは、政治的アジテーションとプロパガンダの方法としてソヴィエト国境を越え出て、国際的プロレタリアートの芸術となっている。[369]」

クルーツィスは、「プロレタリアートのヘゲモニーのもとに、農民を社会主義の道に引き入れ、諸民族をプロレタリアートの同盟軍にする」という「10 月」民族部門のテーゼをここに取り込み、その上で「ソヴィエトの国境を超え出て、国際プロレタリアートの芸術となって」１つに合流する芸術として「レーニン主義」そして「レーニン的党の芸術」を定義している。

さらに「レーニン的党の芸術」が果たす役割を、「フォトモンタージュは現在の日々を解明するためだけではなく・・・現在の日々の見地から未来の輪郭と内容を解明するという課題もまた立てる[370]」として、現地点から未来のあるべき姿を解明して「組織化（社会主義建設）」の方向をしめすこと、つまり「社会主義の完成」への方向である「合目的性」を示すことをフォトモンタージュの 1 つの任務と位置付けている。

最後に、「大衆の芸術」を次のように主張する：「新種の画家、つまり建設しつつあるプロレタリアートの社会主義に興味を持って生活し、新しい技術と新しい方法によって以前とは異なる方法で制作する画家が必要[371]」であり、「フォトモンタージュは大衆の芸術の組織者として偉大な役割を

[367]За большевистский плакат. С. 128.
[368]Там же. С. 87.
[369]Там же. С. 92.
[370]Там же. С. 92.
[371]Там же. С. 87.

果たしている。」として新たな芸術家としての「プロレタリア芸術家」の立ち位置と役割を述べている。

こうしてクルーツィスは、マーツァの要求に対して、それを超えた新たな芸術種フォトモンタージュの確立をここに臆するところなく大胆に主張している。

しかしその一方で、自らのフォトモンタージュの発展段階の理論を当局のラインに合わせて調整している。クルーツィスは、まず報告の1番目の「歴史的調査」において、フォトモンタージュ出現のプロセスを次の2つの路線に分ける[372]：

「第1の路線「広告-フォルマリズム的フォトモンタージュ」は、アメリカの広告にその原理をもち、ドイツやスイスのダダイストによってフォルマリズム的方法として用いられるもの。ロシアにおいてはロトチェンコ、リシツキイ、ラヴィンスキイ等。

第2の路線「政治的フォトモンタージュ」は、その原理をソヴィエトに由来し、アジテーション・プロパガンダの武器として、無対象主義に対する反撃としてプロレタリアートの革命的実践から引き出された。」

その上で第2の路線を行くクルーツィスは、自らのフォトモンタージュの発展のプロセスを次のような“発展段階”として示している[373]：

1．ソヴィエト初のフォトモンタージュ：「ダイナミック・シティー」―フォルマリズム的性格
2．初のテーマ的作品：「スポーツ」（雑誌「プロレタリアート学生」）
3．構成の新様式：「レーニン・シリーズ」―レーニン主義の本質の探究
4．政治スローガン絵葉書（ポスター）：絵葉書「スパルタキアード[374]」（1928年）
5．「決議」によるポスター：「メーデー、5ヵ年計画のために、ボリシェヴィキ的テンポのために、ソヴィエト連邦防衛のために、世界の10月のために闘おう」（1931年）([図14-4])

クルーツィスは、この発展段階の提示において、「ポスター制作に関する決議」すなわち党の意向に自分の考えを合わせて修正を加えている。フォトモンタージュの起源である「ダイナミック・シティー」をマレーヴィチ由来のフォルマリズムと位置づけて、そこから脱却しつつ「ポスター制作に関する決議」に基づく作品に至る道のりをシナリオ化している。

つまり「決議」のモードによって強調される「テーマ的作品」としてかつての「スポーツ」（第1章[図 15-2]参照）を入れ、問題視される構成主義の作品を「構成の新様式」と言い換えたうえで、「レーニン主義の本質の探求」と結びつけ、そしてクルーツィスにとって最重要な作品群である様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」による作品を全く提示しない代わりに、国家的祝祭に向けた「政治スローガン絵葉書」の絵葉書シリーズ「スパルタキアード」を提示している。最後に「ポスター制作に関する決議」によって課題解決し、フォトモンタージュ手法を転換させたポス

---

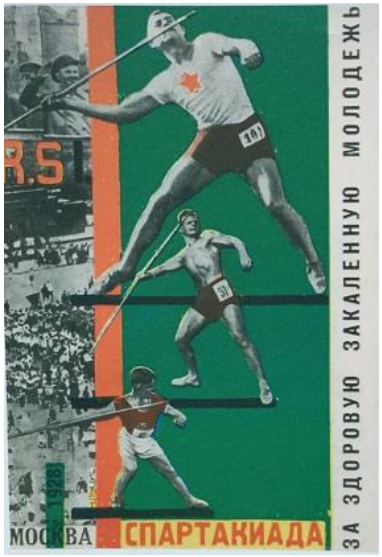
[372] За большевистский плакат. С. 83.

[373] クルーツィス独自のフォトモンタージュの発展段階理論は、マレーヴィチの絵画の発展段階教育システムからの影響と考え得る。クルーツィスが振りかざすこの理論に対して周囲の者が辟易する様子が、クラーギナの 1933年4月19日付け日記に記されている。Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*, p. 208.

[374] 「全ソ国内総合スポーツ大会」。1928年に第1回大会がモスクワで開催された。絵葉書シリーズは、全9枚制作され、その内3枚にレーニンのイメージがモンタージュされている。

ターとして「メーデー、５ヵ年計画のために、ボリシェヴィキ的テンポのために、ソヴィエト連邦防衛のために、世界の 10 月のために闘おう」（ [図 14-3]）を示している。

＊政治スローガン絵葉書「スパルタキアード」



[図 13-1[375]]



[図 13-2[376]]



[図 13-3[377]]

全９枚からなる絵葉書シリーズ「スパルタキアード」のうち、３枚にはレーニンのシルエットが入れられている。祝祭性・構図・色彩のコントラスト等の描写要素は、すでにシリーズ「５ヵ年計画のための闘い」の様式の前触れとなっている。国内でそれぞれ１万５千部発行された。しかし後述のように本作品は雑誌『芸術家作業班』の中で、激しい批判にさらされている[378]。

＊

・「緊急の課題」

最後に「緊急な課題」としてクルーツィスは、自らのフォトモンタージュの「組織化（社会主義建設)」の向かう方向を「党の基本路線」と同義に捉えて次のように述べている：

「決議の完全な成就を達成しなければならない・・・フォトモンタージュの戦闘的課題、それは大衆の意志を造形的手段により組織し、大衆を重要な政治課題の周囲に動員し、党の基本路線の成就に向かわせることである[379]」。

さらに続けて:「政治ポスターは実際に主導的であるべきであり、そして党の基本路線によって置かれている課題の最も早い達成の行程を示すこと、それが必要である。」とする。

クルーツィスの主張する新しい芸術種であるフォトモンタージュが向かうべき方向は、「党の基本路線」つまり国家の方向と同じである。それは大きくとらえれば「無階級社会」を希求する方向であり、現実には５ヵ年計画を筆頭とする一連の党の政策である。

「緊急な課題」の最後でクルーツィスは、あくまでも新しい芸術種「アジテーション政治フォト

---

[375][図 13-1]スパルタキアード絵葉書「槍投げ」「健康で鍛錬された若人を求めて」1928 年
[376][図 13-2]　　々　　「砲丸投げ」「全国の労働者スポーツマンに体育の挨拶を」1928 年
[377][図 13-3]　　々　　「飛び込み」「太陽と空気と水、広く、上手く、たくさん使おう」1928 年
[378]Бригада художников. 1931. №7-8. С. 25.
[379]За большевистский плакат. С. 102.

モンタージュ」を主張して、ソヴィエト政治フォトモンタージュの全ての制作者の統合の必要性を訴えている[380]。

最後にマーツァが次のように総括する[381]：

「フォトモンタージュは、政治的プロパガンダにとり必須である。そしてフォトモンタージュの過小評価に対し闘う必要を全員一致で承認する」しかし「この闘いは、フォトモンタージュの過大評価へと移行すべきものではない[382]」、そして「フォトモンタージュは他の残りの造形芸術を排除し、息の根を止めるものでもない[383]」とする。

マーツァは、「フォトモンタージュの過大評価」及び「イーゼル絵画の否定」に対してはっきりと牽制している。その上でクルーツィスのフォトモンタージュ作品を分析し、重要な問題点として、以下の４点を指摘している[384]。

１．全く機械的方法で作られ、手による造形描写がなされていないこと。
２．フォトモンタージュの原理としての縮尺、色彩、コントラストが強調され、イメージの明瞭さと明澄さが必要とされること。
３．闘いの肯定的側面のみを見、階級の敵を描写していないこと。
４．都市や工業のプロレタリアートのみに目が向けられ、コルホーズ・・・ソフホーズ・・・のためのフォトモンタージュがないこと。

これらのマーツァから指摘された問題点を解決した作品としてクルーツィスは、以下に述べる作品群を提示している。それらは、作品の描写のトーンのなかに明確な時代の変移、つまりアヴァンギャルドから社会主義リアリズム芸術への移行の第一歩が現れている。

・謝辞

クルーツィスは、フォトモンタージュに承認を与えてくれたことに謝辞を表し、フォトモンタージュの欠点の指摘は今後の制作の指針となることを述べて討論は終了する。

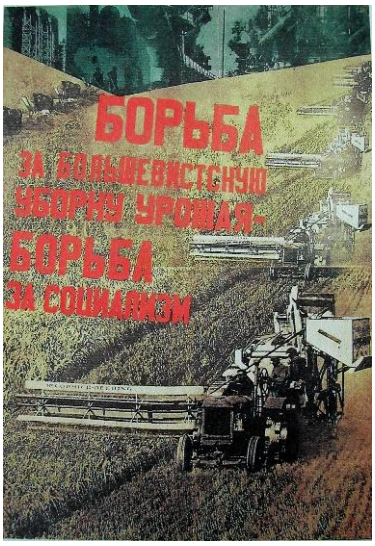
４．報告討論会の描写における総括

クルーツィスは、マーツァの指摘に対する回答として以下の３枚のポスターを提出している。

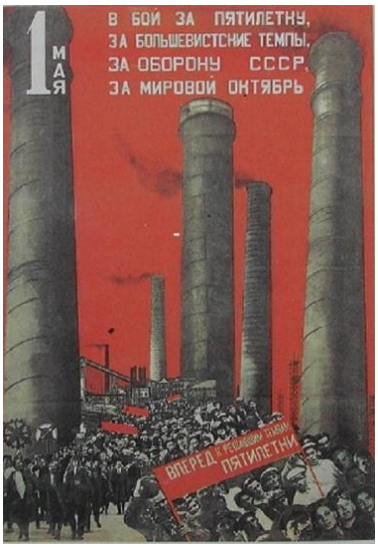
[380] За большевистский плакат. С. 108.
[381] 発言者５人の意見は次の通り：フォトモンタージュの発明者がクルーツィスであるという主張に対する疑問（タギーロフ）。クルーツィスの作品はテーマ性が薄弱であることからハートフィールドの作品を見習うべきこと（ベッケル）、フォトモンタージュは唯一の社会主義建設の描出手段であり（エルキン）、ダダイストの神秘主義とも、広告とも全く関係ないソヴィエト独自のものであること（セニキン）。最後に全員一致でハートフィールドを「モスクワ印刷研究所」に招待し公開授業を行うことを承認している。
[382] За большевистский плакат. С. 124.
[383] Там же. С. 124.
[384] Там же. С. 127.



［図 14-1[385]］



［図 14-2[386]］



[図 14-3[387]]

[図 14-1]では、ソヴィエトの兵士は双眼鏡で向こう岸の「帝国主義者」を探し出している。遠い向こう岸は十字架が何本も立つ墓場であり、そこを 2 人の人物が足取り重く歩いていく。その足元で兵士たちは砲弾の準備をしている。他方、敵の探求に従事するソヴィエト軍兵士の左右には 2 人の黒人と 1 人の東洋人の顔がモンタージュされている。向こう岸の帝国主義国の植民地の人々を、ソヴィエトが支持し擁護していることを表現している。

「反帝国主義」という「テーマ」（物語）の追求は、写真の断片の突合せとその統合を特徴にするフォトモンタージュの手法自体にとって描出が困難なことを示している。ここではフォトモンタージュの特徴をほぼ消失している。

[図 14-2]を見てみよう。コルホーズの畑をトラクターが手前と向こう側に 1 列になって刈り入れ作業をする。ここでは「アジテーション政治フォトモンタージュ」様式を特徴づける赤の背景、対角線上のリズム感あるスローガン文字、機動力ある繰り返しのリズム代わって、透明感ある緑色の背景が用いられ、トラクターのリズム感も穏やかに変化している。よく見ると上部に描かれる工業の部分には、「アジテーション政治フォトモンタージュ」様式による機動力ある工場群と労働者の写真がそのまま使われている。しかしそこに透明な色彩を施すことで、そのエネルギッシュさを抑え、そして農業部分の心地よいリズム感との組み合わせ（すでに写真の断片の統合ではない）によって、農業と工業の有機的で安心感ある結合が示されている。

作品[図 14-3]は、本討論において決議の課題を解決した作品としてクルーツィスによって提示された作品である。クルーツィスは、「芸術的解決」のための実験をするように対角線を捨てて、垂線と水平線の画面構成を試みている。

マーツァからの課題解決の要求による以上のような描写法―明るさ・透明感・有機性・対角線の

---

[385][図 14-1]「反帝国主義展覧会－世界の芸術を帝国主義との闘いのために」1931 年

[386][図 14-2]「ボリシェヴィキ的収穫の闘い、それは社会主義をもとめる闘いである」1931 年

[387][図 14-3]「メーデー、5 ヵ年計画のために、ボリシェヴィキ的テンポのために、ソヴィエト連邦防衛の多めに、世界の 10 月のために闘おう」1931 年

否定―それらは、1 年後の 1932 年 4 月 23 日付の「文学・芸術団体の改組についての決議」、いわゆる社会主義リアリズム芸術の定立によってより明確になり、そしてノルマ化されていく。

ここでノルマ化（規範化）に関連する言葉として「政治的解決」及び「芸術的解決」を簡単に触れたい。

第 1 次 5 ヵ年計画から社会主義リアリズムへと変移する政治・社会的状況のなかで、公的ポスター制作に従事するクルーツィス（1927 年以後クルーツィスの創作活動は、ほぼポスター制作に絞られている）における創作上の問題を、本論では、便宜上「政治的解決」（国家と画家間の、ポスター制作の方向性及び目的の相互の関係性の問題）と「芸術的解決」（国家のノルマによる制作と画家個人の創造的創作との間の創作活動の主体に関する問題）に 2 分して論じる。

「政治的解決」は、クルーツィスにとって上述の報告討論会における彼の発言が示すように「(フォトモンタージュの使命は)党の基本路線によって置かれた課題の最も早い達成の行程を示すこと」であった。クルーツィスにとって「党の基本路線」とは「10 月」綱領が目指す「組織化（社会主義建設)」の方向と同じであった。つまり党から示される注文に対して、その基本路線に沿って挺身して制作することである。

クルーツィスの「指導者崇拝」の作品の制作に対する真摯さと工夫への熱意は、彼の「政治的解決」における「党の基本路線」の方向への絶対的信頼を表わしている。そのことは、「指導者崇拝」の作品を没頭して制作するクルーツィスが写る写真の中にも、そして計算しつくされた作品中の描写表現のなかにも表れている。

もう一方の「芸術的解決」は、公的路線によって推奨される描写手法と芸術家の創造的創作への要求の相互関係の複雑で微妙な問題である。これに関しては次節で触れる。

第 3 節.「公的制作」と「私的制作」

1. スターリンの演説「経済建設の新しい任務」

1931 年 6 月 7-8 日の両日に「共産主義アカデミー」で行われたフォトモンタージュに関する報告討論会において、「画面の明徴さ」及び「手による描写」というマーツァからの留保が付けられたものの、フォトモンタージュは全員から承認された。

他方、同月の 22-23 日に、中央委員会によって開催された経済活動家会議の最終日にスターリンは、演説「新しい情勢―経済建設の新しい任務」を行い、第 1 次 5 カ年計画の終了を背景にして経済政策の新たな転換を宣言している。スターリンはここに「最近において工業発展の諸条件が根本的に変り、新しい指導方法を必要とする新しい情勢が生じた[388]」ことを指摘した上で、次のことを指示している[389]：

・労働者の賃金を新しく組織すること
・労働者階級が自身の生産的-技術的インテリゲンツィアを持つように努めること
・旧派の専門家に対して最大限の配慮をすること
・（工場の連合体が）合議制管理から単独責任制管理に移ること。（下線：大武）

[388]スターリン（堀江邑一他訳）「新しい情勢―経済建設の新しい任務」『スターリン全集 13』大月書店、1980 年、72 頁。
[389]同上 96-98 頁。

これまで「階級の敵」として摘発の対象であった「ブルジョア専門家」は、逆転して労働者階級の生産的技術的インテリゲンツィアに格上げされている。経済活動の主体は、集団から個人へとシフトし、これ以降「ブルジョア専門家の待遇改善がソヴィエト政権の基本方針[390]」となった。

こうして、1928 年 3 月のシャフトゥイ事件を契機にして開始された「ブルジョア専門家」への攻撃はここに打ち切られ、スターリンは「労働者」とその「技術」の関係を再調整している。

第 1 次 5 ヵ年計画の時代、つまり文化革命期は、プロレタリア性そして集団性が強調され、それゆえ労働者と専門家との格差は否定されて平等化が追求された。集団の中で集団の一員として働くことに価値が置かれ、労働者の身体そのものが技術と結びつき“高度な技術をもつ労働者（квалифицированый рабочий）”がなにより理想の対象であった。

次章で提示するポスター「集団農場の中に集団的慣習を打ち立てよ」（1931 年）（第 5 章[図 13-1]参照）の作者であり、「イゾギズ」でクルーツィスと共にポスター制作に従事した女性ポスター画家マリア・ボロンは雑誌『プロレタリアート的芸術を求めて』紙上で次のように述べている：

「我々は、集団の中で、そして生産工程の中で、個々人が価値ある全人的な発達をなすことに賛成する。我々は、集団に指導された集団の中で、創造的に創られた印刷素材のなかに集団の成員によって実現された生産物をもとめるのだ[391]」。

クルーツィスにとって生産主義イデオロギーの具象の主要なツールの 1 つである労働者・労働者女性のイメージもまた、この集団性のイメージに負うものであった。経済の政策転換に伴う生産的–技術的インテリゲンツィアの出現等に象徴される労働者の社会的状況の変化は、当然クルーツィスの描写する労働者のイメージに反映されるものである。そのことは現実にクルーツィスが求める集団としての労働者のイメージと、体制から要求されるイメージとの間の齟齬となって、これ以後のクルーツィスの創作活動におけるキー的な、そして複雑かつ微妙な問題、つまり前述の「芸術的解決」における、「公的制作」と「私的制作」という二重の創作態度の問題に至っている（後述）。

２．能動的人間―巨大プランの出現

スターリンは、演説「経済建設の新しい任務」の中で、「労働者」とその「技術」の問題に関連して、独特な言い回しで次のように述べている：

「実際には生産計画は、幾百万の人々の生きた実践活動である。我々の生産計画の現実的なものは、新しい生活を創造している幾百万の勤労者である。我々の計画の実現性は、生きた人間であり、私たちでありあなたたちであり、・・・新しい方法で活動しようとする我々の覚悟である[392]」。

スターリンはここで、工業及び経済の発達の決定的な力となる「あなたたちであり私たちである」1 人 1 人の人間の持つ能力としての「能動的な人間[393]」を強調している。もちろんスターリンは、この演説において芸術に関しては全く触れていない。しかし彼が定義づけた経済における「能動的人間」と言う概念は、芸術描写において、特にポスターにおいて人間を人間的に、生き生きと描く

---

390 田中陽児他編『世界歴史大系　ロシア史 3　20 世紀』山川出版、1997 年、175 頁。

391 *Борон М.* Мы обсудим о наше массовой работе // За пролетарское искусство. 1931. №1. С. 12-16.

392 スターリン（堀江邑一他訳）「新しい情勢―経済建設の新しい任務」 99 頁。

393 「能動的人間」については以下を参照した: Gassner H., “Heartfield’s Moscow apprenticeship”, pp. 270. Bonnel, *Iconography of Power*, pp. 41.

こと、さらにその個人をとりまくスターリン世界の生活と労働の一定のイメージを描写することを要求した。

労働者のイメージの公的な要求による問題を、クルーツィスは巨大イメージによる初めての個人描写によって回答を引き出している。これ以降クルーツィスの作品に多く見られるのが、自ら物事を判断する能動的な人間とそれを背後で支えるスターリン的生活環境の描写が対となった画面構成である。

そのような巨大イメージ構成の作品例がポスター「文化的生活は、生産的労働である」[図 15-1]とゴーリキイの文学活動 40 周年にむけたポスター「プロレタリア文学の創始者マキシム・ゴーリキイ文学活動 40 周年記念」[図 15-2]である。



[図 15-1[394]]



[図 15-2[395]]

クルーツイスは両ポスターに於いて「能動的な人間（個人）」描写の問題解決にむけて、大胆なイメージの転換を図っている。画面いっぱいに描かれた肖像画風の構図、そして彫塑のデッサンのような古典的なスタイル（あえて言えば新古典派）を取り入れている。

[図 15-1]では清楚で知的な専門家が描かれ、その後ろにはスターリン世界のあるべき生活の要素―清潔で近代的なクヴァルチーラ・手入れのよく行き届いた公園・静養所で日光浴をする人々―が描かれている。背景は透明感あふれる明徴な色彩に変っている。

ゴーリキイが描かれた[図 15-2]では、演説する巨大イメージのゴーリキイの右下に描かれる聴衆もこれまでの粒子状の集団のイメージは消えて、代わって文化的な個人のイメージが現れている。ここではクルーツィスの作品において初めて、画面上に光沢のためのラッカーが塗られている。

３．フォトモンタージュへの批判

1931 年 6 月のこの 2 つの歴史的事件の影響は、造形芸術分野においては、描写における上

394[図 15-1]ポスター「文化的生活は、生産的労働である」1932 年
395[図 15-2]ポスター「プロレタリア文学の創始者マキシム・ゴーリキイ文学活動 40 周年記念」1932 年

からの一定のノルマとなっている。1 つは、前述の報告討論会においてマーツァがクルーツィスの作品に対して要求し、その後の社会主義リアリズム芸術を予兆する手法となった「手による描写」そして「イメージの明瞭さと明徴さ」であり、もう 1 つが、民衆の理解を混乱させ阻害するものとしてのアヴァンギャルド芸術の拒否であった。こうして写真の断片の突合せ・異なる縮尺の対比・唯一のものへの統合・テーマ性の欠如・対角線等を特徴にするフォトモンタージュは、その典型として当局筋の芸術批評家たちから批判の的になった。

それに対して推奨されたものが「手による描写」(絵画)、そしてフォトモンタージュに於いては、その特性を弱め代わりに有機的な融合性・滑らかさ・筋の繋がり・切断のなさ（モンタージュの「縫い目」を無くすこと)、コントラストの弱さを主なトーンとするフォトモンタージュであり、そのような種がハートフィールドの作品であった。

こうして 1931 年の夏から秋にかけてクルーツィスのフォトモンタージュ作品への激しい批判が雑誌誌上そして報告討論会で展開されている。クルーツィス批判の対抗馬、そして彼が見習うべき手本としてたびたび登場するのがハートフィールドの一連の作品であった。それら批判の文面には、当局のポスターに対する視点が単純で明確なしかし揶揄的な言葉で表現されており、1932 年から始まる社会主義リアリズム芸術におけるアヴァンギャルド芸術批判のコンテクストは、すでにここに現れている。



[図 16-1[396]]



[図 16-2[397]]

クルーツィスの論文「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」をテキストとする最後の報告討論会が 10 月 8 日に「共産主義アカデミー」で開催されると（ク

396[図 16-1]雑誌『芸術家作業班』1931 年 11 月号　左上：クルーツィス　絵葉書シリーズ「スパルタキアード」「やり投げ」、右上ハートフィールド　ブックカヴァー「ロシア革命図解史」1928 年。

397[図 16-2] ポスター「ソ連邦における労働―それは名誉の事業であり、光栄の事業であり、献身の事業であり、英雄の事業である。国家は自らの英雄を知らなければならない」1931 年
模範的生産労働者の姓がリストとなって左上に入れられ、それに対応する人物の顔写真が順に入れられている。後方には、あるべきスターリン世界として美しく整備されたコルホーズが描かれている。レーニンはすでに小さなマークとなって旗の中に納まっている。

ルーツィスは参加せず)、その議事録が雑誌『芸術家作業班』の 11 月号に載せられ、議事録に並んでハートフィールドとクルーツィスの作品が両者を比較する形で掲載された[398] [図 16-1]。その

左頁上の絵葉書シリーズ「スパルタキアード」の「やり投げ」のキャプションには、「競技者のポーズは、わが国の競技者のイメージに相応しいものではない。ポスターは、機械の組み立て素材で充満している」と記され、さらに「5 ヵ年計画を 4 ヵ年で」が宣言された第 16 回党大会（1930 年 6 月～7 月）でのスターリンの演説「ソ連邦における労働、それは名誉の事業であり、光栄の事業であり、献身の事業であり、英雄の事業である。国家は自らの英雄を知らなければならない」をスローガンにしたポスター[図 16-2]に対しては、「同様に構成が機械のように素材で充満している。建造物と人間に有機的な調和が見られない。建造物がすべてを押し潰し、文字通りそれは突撃隊員の上に倒れんばかりである。これらの誤謬によって本作品は政治的鋭さを喪失している。」と評された。これに対してハートフィールドの作品ブックカヴァー「ロシア革命図解史」([図 16-1]右上）は、「構成における単純さ、正確さ、明解さ」そして「概念を凝縮した印象」を作り上げた先例として称賛されている。「10 月」協会の特性である「機械や実験科学の技術」・「素材の充満」に対して、「単純さ」「明快さ」「有機性」が以後様々なメディアの中でステレオタイプ的ペアとなって登場している。

4. レーニンからスターリンへ：「公的制作」と「私的制作」

クルーツィスは、1931 年「イゾギズ」の注文を受けて、スターリンの演説の言葉「我々の計画の実現性を支えるのは生きた人間である。それは私たちであり、あなたたちである。」をスローガンにするポスターを制作している。この作品は、3 つのバリアントがある。すなわち下絵[図 17-1]、完成作品[図 17-2]、そして最後が、完成作品のスターリンのモチーフをそのまま用いたボリショイ劇場前スヴェルドロフ広場に構築された「ドニエプルダム構築祝祭記念」のモニュメント・プロジェクト「ドニエプルダムは社会主義的工業化の最大の業績である」[図 18-1]である。



[図 17-1[399]]


[図 17-2[400]]

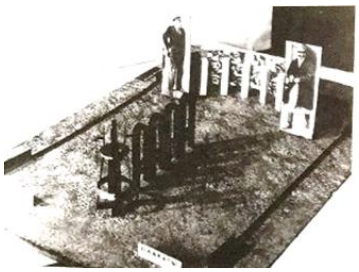
[398]Бригада художников. 1931. №5-6. С. 36-37.

[399][図 17-1]ポスター下絵「我々の計画の実現性を支えるのは生きた人間である。それは私たちであり、あなたたちである。」1931 年

[400][図 17-2]ポスター「我々の計画の実現性を支えるのは生きた人間である。それは私たちであり、あなたたちであ



[図 18-1[401]]



[図 18-2[402]]



[図 18-3[403]]

下絵作品[図 17-1]を見てみよう。クルーツィスは、道具を各自手に持ち楽しそうに作業場に向かう労働者を 1 人 1 人丹念に、そして職種の別も意識して炭鉱夫・鉄鋼労働者そしてコンバイン女性運転士等を描いている。夫々の労働者はこれまで、シリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」の中に登場してきた「脱個人化」された労働者でも、粒子状に描かれた集団としての労働者でもない。それは、「個人」を感じさせる、そしてほんの少しインテリ化された労働者である。

クルーツイスは、それらの労働者の隣に楽しそうな足取りで、労働者と同じリズム、同じ目線で前方を見て進む“指導者-労働者”としてのスターリンを描いている。

2 番目のバージョン [図 17-2]は、下絵[図 17-1]が「イゾギズ」の検閲によって拒否され、描き換えが命じられた作品である。ここにスターリンは、労働者の隊列から 1 人飛び出して、労働者たちとは異なる方向へと大股に 1 歩を踏みだしている。その眼差しはスターリン 1 人が、他の者とは異なる方向、真っすぐ前方に向けられている。クルーツィスは、労働者の隊列とスターリンのそれとの間に微妙な空隙を設けている。

2 つ目のバージョン[図 18-1]を見てみよう。

後述のように 1932 年 4 月 23 日に中央委員会決議「文学と芸術の組織の改組について」が出され、それに基づいて全ての芸術家たちは「ソヴィエト芸術家連盟（CX-CCCP）」（モスクワに於いては「モスクワ地区芸術家連盟（MOCCX）」）に統合された。その直後の 1932 年のメーデーに向けて、クルーツィスをモンタージュ装飾部門の長にしてモニュメント・プロジェクト「ドニエプルダムは、社会主義工業の最大の業績である」が企画された。200 人に及ぶ技術者や芸術家が動員され（妻クラーギナもポスター制作に参加）、高さ 25mに及ぶレーニンとスターリンのフォトモンタージュ・パネルが両側に向かい合わせで立てられ、それらは巨大なダムの模型によって繋げられていた。そしてそれに向かい合う形で、パネル画と同じ高さの溶鉱炉の模型がそびえたち、夜にはイルミネーションで装飾された[図 18-3][404]。さらに溶鉱炉とダムの模型をつなぐように逆 U 字型のスタンドがた

る。」1931 年

[401][図 18-1]写真モスクワ・スヴェルドロフ広場「ドニエプルダム構築祝祭」モニュメント全景。1932 年 5 月 1 日

[402][図 18-2]モニュメント・プロジェクト模型「ドニエプルダムは、社会主義工業の最大の業績である」1932 年

[403][図 18-3]モニュメント・プロジェクト「ドニエプルダムは、社会主義工業の最大の業績である」1932 年（夜景）

[404]イルミネーションは当時プロパガンダ装飾の新しいアイテムとして注目されるものであった。クルーツィスの報告討論会においてマーツァはその発言の中でイルミネーションによるアジテーションの必要性を説いている。

てられ、それは「ポスターの小道」と名付けられ、そこに祝祭のポスターが展示されていた（[図 18-2]）。2 つ目のバージョンは、この左右対の巨大パネルの右に位置するスターリンのイメージにそのまま用いられている[図 18-1]-[図 18-3]。

レーニンはポケットに手を入れ、全ての仕事をやり終えて安堵した様子でスターリンに視線を送っている。ソヴィエトの未来をスターリンに託して安心してエンブレムの中に入る準備をしている。スターリンは、レーニンに挨拶を返す暇もなく新たな計画めざして今にも飛び出そうとしている。ここには「レーニンからスターリンへ」の権力の移譲という明確な意味が込められている。

「レーニンの救済」が目指されたフォトグラム手法によるポスター「レーニンの旗の下　社会主義建設のために」[図 2-1]のなかで、レーニンの陰に隠れていたスターリンは、このパネルにおいてレーニンを追撃してその前に飛び出し、そしてソヴィエト民衆の前に「崇拝」の対象として立つことになった。クルーツィスは、ここにレーニンとスターリンを分ける概念―スターリンを主、レーニンを従にすることーを完結させている。そして同時にそれは「公的」なイメージ描写においてスターリンは常に主人公として最大サイズに、他方レーニンは、より小さく時にエンブレムやマークとして描かれることになった。

クルーツィスは、ここで「党の基本路線」つまり「指導者崇拝」の公的ノルマに合わせて制作することに解決を見いだしている。第 2 節で確認したように、クルーツィスにとって制作の向かう方向は「党の基本路線」と同じであった。それゆえこの解決は彼にとって当然の帰結であったといえる。

ここに、「党の基本方針」の方向と、自らが拠って立つ「10 月」綱領の概念「大衆の芸術」の向かう方向に関する問題を「政治的解決」とするとき、もう一方の「芸術的解決」とは、党の注文による制作において、創造的活動として自ら選び取った手法で描写することである。クルーツィスにおいてそれは、フォトモンタージュを用いて生産主義イデオロギーを具象することである。しかしその道は、ほぼ閉ざされていた。

なぜなら、1 つには、イデオロギーを具象するツールとしての「集団としての労働者」のイメージ、つまり集団示威行動・集団ミーティング・突撃班的集団活動等が、上からのノルマ（規範）として認め得ないものとなり、時代に齟齬をきたすものになったことである。つまり前述した経済及び社会的政策の変移からくる「能動的個人」のイメージが描写におけるドミナントになり、集団性は社会的に受容されえないイメージになりつつあったことである。

２つめが、社会主義リアリズムの定立後、すべての芸術団体が解散され、新たに 1 つに統合されたこと。「10 月」協会も、その綱領である生産主義理論もすでに現実の社会において存在しえないものになった。霧散霧消した（はずの）生産主義イデオロギーの具象とアジテーションを求めることは、権力に忌避される以上に弾圧の対象であった。さらにクルーツィスの描写手法そのものが、西欧ブルジョア芸術の血筋を引き、そして民衆の理解を混乱させ阻害する複雑な構成とイメージを特徴にするアヴァンギャルド芸術の一種としてのフォトモンタージュであったことである。

このような状況において、自らの創造的創作を目的とする方向性を「私的制作」と定義する時、それを求める「芸術的解決」とはいかなるものであるのか、またその可能性は残されていたのだろうか？

За большевистский плакат. С. 83.

それは、当然クルーツィスだけの問題ではなく、公的ノルマのもとに、公的注文を受けて「公的制作」をこなす 1930 年代の芸術家全体に及ぶ共通した問題であった。社会主義リアリズム下の芸術家たちの創作における「公的制作」と「私的制作」の問題について、『ユートピアの終焉』の著者モロゾフは次のように述べている；

「革命神話からの崩落と言う“信仰の危機”の最も典型的な例が、創造的個人の二重性（二重的生活）と言う現象であった[405]」。そして「多くのソヴィエトの芸術家にとって、数 10 年間にわたって二重の生活を送ること―つまり注文によって制作することと自分のために制作することは全く通常のことであり、当該の人々の間では後者（「私的制作」）は「創造的に制作する」と呼ばれていた[406]。（下線：大武）

モロゾフは「私的制作」つまり「創造的に制作する」ことの可能性について、現実社会を「舞台」と言う言葉を用いて、次のように述べている：

「スターリンの公式イデオローグの舞台の上で、それに並行した日々の生活のなかで、それに差し向かいで、閉じられたアトリエのドアの後ろで、しばしば個人の芸術原理のようなものが流れ出ている。二分性は・・・（芸術家にとって：大武）避けることのできないものであった。[407]」

もう 1 人、冗長になるが「レフ」のメンバーであり、モスクワ郊外のペレデルキノの地にスターリンから与えられた瀟洒な別荘に住んだパステルナークによる、いわば「公式イデオローグの舞台」を表現し尽した詩「ハムレット[408]」をここで確認したい。

＊

どよめきが静まる。舞台にのぼったぼく。
ドアの方立に身体をもたせかけて、
遠い残響の中にぼくはとらえようとする、
この時代に何がおころうとするかを。

ぼくを注視するものーそれは夜の闇、
一つの軸につらなる千のオペラ・グラス。
もし、もし能うならば、アバ、父よ
このさかずきをして　われを避けしめたまえ。

かたくななきみが企図（たくらみ）をぼくは愛し、
この役を演ずることにも異存はない。
けれど　いまかかっているのは別のドラマ、
今回はなにとぞ　ぼくを役からはずしたまえ。

　けれど　芝居の進行は練りに練られ、

---

[405] *Морозов* . Конец утопии. С. 218.

[406] Там же. С. 174.

[407] Там же. С. 164

[408] ボリス・パステルナーク（江川卓訳）『ドクトル・ジバゴ　２』時事通信社、1980 年、445-446 頁。

行路の結末は避けえようもない。
ぼくはひとり、一切はパリサイの淵に溺れる。
人生を生きぬくのは――野を過(よぎ)るほどたやすうはない。」

＊

こうして「練りに練られた芝居」が進行する舞台で日々の生活を送りながら、閉じられたアトリエのドアの後ろで自らの芸術を流し出した者としてモロゾフは幾人かの芸術家を著書『ユートピアの終焉』の中に挙げている。そのなかで、「革命芸術の妥協のない最後の伝達者[409]」であるクルーツィスを、30 年代になっても枯渇しない創造力を保持したアヴァンギャルド第 1 世代の芸術家の 1 人マレーヴィチに結び付けて、本著でただ 1 度だけ彼に言及し、次のように記している：

「1910 年代の核心的潮流（アヴァンギャルド芸術：大武）の代表者とその近々の弟子たち、例えばマレーヴィチ、クルーツィス、アリトマン[410]、タトリン他は、リアリズム芸術への明らかな「おべっかと服従」を生き抜いている[411]」と記いている。

それではクルーツィスにおける「私的制作」、つまりアトリアのドアの後ろで自分のために制作することは、どのようになされたのだろうか。人々へのアジテーションがその使命であるポスターの特性から、アトリエのドアの後ろで制作するという道は閉ざされている。

クルーツィスが見いだした「私的制作」のための手段（抜け道）が、ある一定の描写上のツール（アレゴリー）による自己のイデオロギー表現であったと筆者は想定する。それは常に可能な道ではなかったが、時として、またはポスターのほんの少しの部分の描写のなかにその試みがなされているのではないか。「公的制作」の抜け道への妥協のない探求―その典型がイデオロギー描出のツールとしての労働者の「道具を握る手」そして「赤旗を握る手」であると想定する。
イデオロギーの具象のツールとしての「道具を握る手」・「赤旗を握る手」のイメージを予兆する作品として、それが明確に描かれた 1932 年制作の 1 枚のポスターを示さねばならない。

そこで話を再び「ドニエプルダム構築祝祭」のモニュメント・プロジェクトに戻すことになる。このプロジェクトを構成する 1 つのプランが前述の「ポスターの小道」であった。そこに展示されたクルーツィスのポスター「歓迎、世界の巨人ドニエプルダム操業開始」[図 19]を見てみよう。

この労働者のイメージは、多層的である。表面上は知的で「能動的個人」の労働者として描かれている。しかし帽子の翼で少し陰影を持つ目にはある種の意志が宿っている。その眼差しは、前述のポスター「文化的生活は、生産的労働である」[図 15-1]に描かれる知的で清楚な労働者とは異なっている。労働者の後ろには、作品[図 15-1]と同じように、旗の下に遠方に続く美しく整備されたコルホーズが描かれ、そのコルホーズから笑顔で赤旗を振りながらバラバラに連れ立

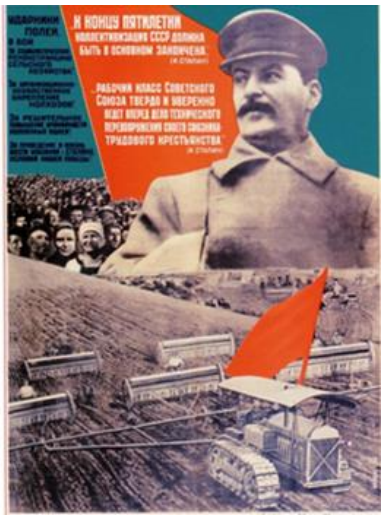
409.*Шкляruк.* Густав Клуцис Валентина Кулагина. С. 43.
410ナタン・アリトマン（Н. Альтман: 1889 年-1970 年）ウクライナの貧しいユダヤ人商家に生まれる。革命後に街路装飾及びモスクワの国立ユダヤ人劇場の装飾を手掛ける。1928 年からパリで活動、1934 年帰国後はスターリンの圧力から絵画描写は拒否され、おもに切手・冊子装飾等のデザインに従事した。
411*Морозов.* Конец утопии. С. 177.



[図 19[412]]



[第 6 章-図 17-1[413]]後出



[第 6 章-図 17-2[414]]後出

ってダムを行進する労働者・労働者女性のイメージが描かれている。しかしそれとは異なるモードがこの旗を握る主人公のイメージに入れられている。それは一見してではわからないようにデフォルメされた赤旗を交互に握る 2 本の「手」の型であり、そして眼差しである。

背景の透明感ある緑、水平に描かれるダム、笑顔の若人たち。そこにはすでに 1 本の対角線もない。赤のコントラストも弱められ機動力はない。クルーツィスは、従順に「公的ノルマ」をこなしながら、他方でそれをカムフラージュにして、労働者の「手」と「眼差し」をツールにしてねばり強くイデオロギーの描出を目指している。

労働者の「道具を握る手」特に「赤旗を握る手」は、これ以後、懐に手を入れたナポレオンのイメージ（以下「ナポレオンの手」）と結びついて、社会主義リアリズムの時代における生産主義イデオロギー具象の 1 つのツールになったと筆者は仮定している。

クルーツィスは、1932 年 4 月決議の定立と共に、「党の基本政策」に従順に従って指導者スターリンの巨大イメージを作りだしている。そこでは、「アジテーション政治フォトモンタージュ」様式を特徴づける様々な要素をほぼ捨て去り、「労働者-労働者女性」と「指導者スターリン」の関係を見直して新たなイメージを創作している[第 6 章-図 17-1][第 6 章-図 17-2]。

指導者レーニンの「労働者・労働者女性と共に歩む指導者」という理解から、指導者スターリンの「民衆の上に立ち、5 ヵ年計画及び農業の集団化を実現させた偉大な指導者」という理解へと、変化させ、そしてそれに並行してイメージも変化させている。

クルーツィスはそのイメージを、画面の中のより重要な対象物をクローズアップして前面に位置させるイコンの逆遠近法の様式を借用してスターリンの巨大トルソを作りだしている[第 6 章-図 17-1]。後方に粒状にひしめくように描かれる労働者大衆―その中の小さな赤旗の中にロゴマークになったレーニンが入れられている。ここにクルーツィスは「政治的解決」として、「党の基本路線」

412[図 19]ポスター「歓迎、世界の巨人ドニエプルダム操業開始―社会主義の突撃部隊員万歳！」1932 年
413[第 6 章-図 17-1] 「社会主義の勝利は保証された（スターリン）」1932 年
414[第 6 章-図 17-2] 「ソヴィエトの集団化は基本的に終了した（スターリン）」1932 年

に沿って、５ヵ年計画よって社会主義の勝利を保障した業績をスターリンに帰している。

今後の第 6 章におけるクルーツィスの作品分析では、この 2 作品から分析の作業を開始する予定である。その前触れとして、ここに 1932 年の「指導者崇拝」の記念碑的な 2 枚の作品、「社会主義の勝利は保証された（スターリン)」[第 6 章-図 17-1]と「ソヴィエトの集団化は基本的に終了した（スターリン)」[第 6 章-図 17-2] を提示して本章を終わりたい。

第５章　社会主義リアリズム-その１　　全体主義プロパガンダ・マシーン

序節　全体主義プロパガンダ・マシーン[415]としての社会主義リアリズム芸術

1932 年 4 月 23 日、中央委員会によって「文学・芸術団体の改組についての決議」が採択された。すべての芸術家団体は解散された上で、各々の芸術家は国内各地に支部を持つソヴィエト芸術家連盟（CX-CCCP）に統合された。その中心的組織がモスクワに設立されたモスクワ地区芸術家連盟[416]（MOCCX）であり、1932 年 6 月 25 日にキタイ・ゴロドの地に設立されている。

いわゆる「現実をその革命的発展において・・・描く方法」,「勤労者を社会主義の精神において思想的に改造し教育する課題と結びつかなければならない」（1934 年「作家同盟規約[417]」）というテーゼに基づく社会主義リアリズムの時代がここに始まっている。後述するように、この決議の 1 年前の 1931 年 3 月 31 年には、その布石としてポスター画家だけを対象にして統合がめざされた「ポスター制作に関する決議」が出され、これまでの様々なグループに属していた画家は革命ポスター制作者協会（ОРРП）に統合され、さらにイゾギズ（ИЗОГИЗ）による検閲制度が導入されていた（クルーツィスは、ОРРП の副議長、議長が内戦期ポスターで名を馳せた Д. モール）。

この 2 つの決議が全体主義プロパガンダ・マシーンの骨格になっている。プロパガンダ・マシーンにおいては、政治と芸術がともに手と手を取り合い、芸術を民衆支配そして国内津々浦々の一円支配のための道具にしながら、無階級社会というユートピア的社会主義国家の建設が目指されていた。つまり様々な芸術が一丸となって、国家による社会主義建設への道を民衆に示し、そして人々をそこに動員させ、最終目的であるユートピアの実現に到達させること－芸術はその最有力な担い手になることが課せられていた。

芸術を媒介にして機能する全体主義プロパガンダ・マシーンは、様々な装置―展覧会、討論、芸術学校の改編による諸制度等、芸術カドル―を構成要素とし、さらにその装置群には、それを作動させるエネルギー源としての政治イデオロギー的テロルが供給され、それぞれの装置に結び付けられた。このテロルは、時代全体の啓示として、または装置の組織内の内部倫理（暗黙の了解）として示されている。この政治イデオロギー的テロルは、「最終的に 1935 年から 1936 年には 1 人 1 人の芸術家との関係の中に現れる[418]」ことになった。

20 年代後半から始まりをみるこの芸術潮流は、スターリンの命令によるものでも、法による強制

415「全体主義プロパガンダ・マシン」は、A. モロゾフ著『ユートピアの終焉』のなかで、著者が用いる術語である。彼はイーゴリ・グロムシトク著『全体主義芸術』における「プロパガンダ・メガ・マシン」の概念を土台にして、より芸術的見地の比重が重い「全体主義プロパガンダ・マシン」の術語を用いている。筆者は、社会主義リアリズムの「芸術による民衆支配」という特性及び本論の主人公クルーツィスが終生求めたものが、フォトモンタージュ手法による生産主義イデオロギーの具象と、そのプロパガンダであったこと、そして両者の複雑な相互の関係が本論の 1 つのテーマであることから「全体主義プロパガンダ・マシン」を用いた。また、精神的構造および精神面による人間支配という観点から全体主義を分析する M. ゲレル著『機械と歯車』（*Геллер М.* Машина и винтики：история формирования советского человека. London, 1985. C. 302.）からもその概念を参考にした。

416MOCCX（モスフ）は最初にシテレンベルク、ユオーン、モール、リャジスキイ、デイネカ、クズネツォフ、レンツーロフ、マシュコフ、ファヴォルスキイ、ヴィリアムスが加入し、その後すべての画家団体が加入した。クルーツィスは「10 月」協会のフォトモンタージュ・グループとして妻クラーギナ、エルキン、ピヌス、セニキンらと共に加入している。

4171932 年 4 月の中央委員会決議後、作家同盟準備委員会でのゴーリキイ・ルナチャルスキイ・ファジェエフらの討論を経てまとめられ、1934 年 作家同盟規約の中で「ソヴィエト芸術文学及び文学批評の基本的方法」として規定された創作方法。それをもとに、1934 年 8 月に開催された「第 1 回全ソ作家大会」においてアンドレイ・ジダーノフの演説の中で言及されている。

418*Морозов*, Конец утопии. C. 17.

でもない。国家を挙げての工業化である第１次５カ年計画とそれに伴う農業の集団化という一連の熱狂的そして悲劇的な運動のエネルギーを背景にして、そのエネルギーに押し出されるようにして、アヴァンギャルド運動の第 2 世代[419]の芸術家たちによって作り出された一定の様式である。明るい未来を画面の中に予見し、観衆をその明るい未来の中に融解させてしまうようなぼんやりとした明るさと安心感を特徴にしている。

この自然発生的な潮流は、2 つの段階―1931 年 3 月決議及び 1932 年 4 月決議―を経て一定の様式を得ている。つまりデイネカ[420]の絵画に象徴される明るい光と若さに溢れるスポーツ選手、学生、女性労働者という主人公の登場―夢を謳歌するユートピア芸術の様式である。しかしこのユートピア芸術は 1935 年を境に様式に一定の変化を見ている。

ソヴィエト社会は次のような状況にあった：「キーロフの暗殺の後 4 年間に、スターリンは党と社会を完全に変形させる革命を遂行した。それは 10 月革命よりももっと大きな規模でロシアをその過去から断絶させた[421]」。

「キーロフ暗殺」（1934 年 12 月 1 日）を 1 つの指標に、政治と両輪である芸術においても大きな変化を見ている。つまり 1935 年以前を明るさ・若さを謳歌するユートピア芸術とすれば、後者はそのセメント化、つまり明るさと若さの喪失、生命力の無さ―つまり“紋切型”という言葉で表現し得る芸術性の枯渇に至っている[422]。これまで様々な装置を通して喚起された芸術における「分かりやすさ」と社会生活における「党への忠誠心」は、より暴力的なニュアンスを持つ「民衆性（народность）」そして「党帰属性（партийность）」というテーゼとして、『プラウダ』初め様々なメディアを通じて拡散されている。そしてそれは「大審問官の 3 つの要素―奇跡・神秘・権威[423]」の力によって、人々を「笑顔をふりまいて並木道を進むダミー人形」へと導いている。

全体主義プロパガンダ・マシーンにおいて、より有効な装置群を取り込み、それらを有機的に結合させて最高度に効力を発揮させたのが MOCCX であろう。それはモスクワだけではなく、地方の、そしてロシア民族と異なる様々な民族共和国の芸術による民衆支配に重要な役割を担った。その MOCCX の現実における 2 つの有力勢力が、ブルジョア文化とモダニズム芸術を敵とするフォルマリズム批判勢力（中心人物としてオシプ・ベスキン）と、MOCCX 内で唯一の公式芸術とみなされた「アフル」の画家たちであった。

以上を確認したうえで本章では次のように論を展開する。

第 1 節では、プロパガンダ・マシーンの骨格である 2 つの決議とそれにつながる 2 つの展覧会を検討する。

---

[419]絵画における革命前アヴァンギャルド運動は「ダイヤのジャック」（1912 年）及びそこから分派した「ロバの尻尾」（1913 年）に始まる。この運動に参加した芸術家群を第 1 世代と呼ぶ。彼らは主に「ヴフテマス」で教鞭をとった。そこで彼らに教えを受けた芸術家たちが第 2 世代である。社会主義リアリズム芸術において第 2 世代の寄与は大きく、多くの優秀な画家が活躍した。クルーツィスも、第 1 世代であるマレーヴィチの弟子として第 2 世代に属している。

[420]アレクサンドル・デイネカ（Дейнека А.: 1899 年-1969 年）1920 年～1925 年、「ヴフテマス」で B.ファヴォルスキイの下で学ぶ。1924 年、「グループ 3（Группы трех）」（ゴンチャロヴァ、ピメノフ、デイネカ）、1925 年「オスト（ОСТ）」を設立する。1928 年、「10 月」協会に参加し、即脱退。しかし 1931 年、クルーツィスのフォトモンタージュ・グループの「10 月」協会からの離脱と「ラップ」への加入という一連の動きには行動を共にしている。代表的な社会主義リアリズム画家。モールの後に MOCCX ポスター部の長を務めている。

[421]*Конквест Р.* Большой террор // Нева. 1989. №10, С. 127.

[422]*Морозов.* Конец утопии. С. 218.

[423]*Геллер М.Я.* Машина и Винтики. С. 60.

第 2 節では、プロパガンダ・マシーンの装置群を取り込むことで最も力を発揮した MOCCX の内容を検討する。
第 3 節では、「絵画モンタージュ」を主張する画家ニクリーチンによる報告討論会（1932 年 12 月 12 日、於 MOCCX「芸術家クラブ」。そこでクルーツィスのフォトモンタージュが問題にされた）の速記録[424]を読み解くことで、クルーツィスは、全体主義プロパガンダ・マシーンの中で、これまで追求してきた「アジテーション政治フォトモンタージュ」及び生産主義理論をどのように位置づけたのかを検討する。
第 4 節では、前節の討論会の内容が、その後の MOCCX ポスター部にどのような影響を与えたのか、つまり「テロルは 1935 年までには 1 人 1 人の芸術家の関係の中に現れる」ことが、クルーツィスに於いてどのようなプロセスでなされたかを、1933 年と 1935 年の MOCCX ポスター部事務局会議の議事録[425]（速記録）を用いて検討する。

第 1 節　プロパガンダ・マシーンの骨格 ：2 つの決議と 2 つの展覧会

全体主義プロパガンダ・マシーンの骨格を成すのが 2 つの決議(1931 年 3 月決議及び 1932 年 4 月決議)である。しかし、これは骨格だけが宣言され、新しい芸術として「社会主義リアリズム芸術」がいかなる様式であるのか、何が主要な要素であるのか等の内容については全く触れられていない[426]。つまり 1931 年決議に於いては、ポスター画家の統合（OPPП）、ポスター出版の「イゾギズ」による統合、「イゾギズ」への検閲制度の導入、そして 1932 年決議ではすべての芸術種に及ぶ芸術家の統合（CX-CCCP）とその運営母体（MOCCX）の設立についてだけが記されている。

この骨格を諸々に補い社会主義リアリズムというファジーな芸術様式の全体を作り上げる機能を果たしているのが、プロパガンダ・マシーンの装置群である。その中の主要な装置の 1 つが政府主催の全ソ的規模の展覧会とそのカタログである。展覧会には必ずそれに付属してカタログが発行された。そこには主催者または芸術学者等によってプロローグが記され、その言辞及び内容が観衆の芸術理解の一定の指針となり、それはまた芸術を通じた国家イデオロギーのメガホンという装置になっている。

2 つの決議が採択されたそれぞれ 1 年後に、「決議が実行されているか否かを点検する[427]」ためにそれぞれ展覧会が開催されている。31 年 3 月決議に対しては、32 年 4 月初旬に第 1 回全連邦ポスター展覧会「５ヵ年計画に奉仕するポスター」が OPPП とトレチャコフ美術館の共催で開催されている。そのカタログには芸術学者 A. C. カウフマンが論文「5 ヵ年計画ポスターの初回審査」を、

---

[424]РГАЛИ, ф. 2717, Никритин. Оп. 1, ед. 105, л. 22-27.

[425]РГАЛИ, ф. 2943, МОССХ. Оп. 1, 1972, л. 6 及び ф. 2943, МОССХ. Оп. 1, 1975, 24-30.

[426]第 1 回全ソ作家大会（1934 年）において、造形芸術分野ただ 1 人の報告者であるイーゴリ・グラバーリは、その演説の中で社会主義様式の内容について「由緒正しい方法―これまで現存の方法の中で最高のもの」とだけ述べ、具体的な内容には全く触れていない。J. E. ボウルト編著、川端香男里他訳『ロシア・アヴァンギャルド』岩波書店、1988 年、338 頁。

・イーゴリ・グラバーリ（Грабарь И.:1871 年-1960 年）画家、芸術学者。1891 年ペテルブルグ大学法学部卒。1894 年からペテルブルグ芸術アカデミーで移動展派の巨匠レーピンのアトリエで学ぶ。革命後はナルコムプロスの芸術政策に参加。1921 年～30 年まで教会・イコン等の保存修復を担う中央修復工房（Центральная реставрационная мастерская）に所属。移動展派のリアリズムをもとに、モダニズムの影響による光と色彩を特徴にする新たなリアリズム路線を探求した。1937 年、帝室芸術アカデミーの復興による「モスクワ芸術研究所」の長を務め、その同僚として A. ゲラーシモフ、B．ファヴォルスキイ等。戦後、教授職から追放。

[427]Плакат на службе пятилетки-каталог выставки / Под ред. Г.Т.Г. , ОРРПа и ИЗОГИЗа. М., 1932. С. 3.

ОПППР 議長のモールが論文「戦闘的ボリシェヴィキ的ポスターを求めて」を、地質学者 П. ニキフォロフ[428]が論文「展覧会のソヴィエト民族ポスター」をそれぞれ載せている。

1932 年 4 月決議においては、同年、ナルコムプロスの主催で 10 月革命 15 周年の記念展が革命勃発の地レニングラードで、11 月 14 日から会場を芸術ジャンルごとに 3 つに分けた[429]（絵画、ポスター、彫刻）、展示作品数 1300 枚に及ぶ大展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年展」が開催された。それは翌年 6 月 15 日に、革命によって新首都になったモスクワに場を移し、同名のタイトルで展覧会が開催されている。この展覧会カタログは、それぞれの地で別々に出版されているが、プロローグは共通して 1929 年にルナチャルスキイからその地位を引き継いだナルコムプロスの長 A. C. ブブノフの論文「展覧会ソヴィエト芸術家の 15 年について」が載せられている。

ここで、全体主義プロパガンダ・マシーンの骨格である 2 つの決議と、それに付随して開催された 2 つの展覧会の内容及び意味を、決議と展覧会カタログを通して検討する。

・1931 年決議と展覧会「５ヵ年計画に奉仕するポスター」

1920 年代後半、第 1 次５ヵ年計画という国を挙げての「文化革命」のパトスの中で、芸術界では「プロレタリアート芸術とは何か」をめぐっての論争と国家からのコミッションをめぐって、激しい覇権闘争が展開された。その二大陣営の左翼に位置したのが「10 月」協会であり、右翼が革命美術家協会「アフル（AXP)」であった。両陣営はともに、1928 年２月に組織（再組織）されている。「10 月」協会は２月に組織され、他方「アフル」は同月に「ロシア革命美術家協会（AXPP)」から「革命美術家協会（AXP)」に名称変更し、それを機に「革命美術家協会宣言」を出している。さらにクレムリン内でスターリンとブブノフの臨席のもとに「労農赤軍 10 周年」に捧げられた展覧会「アフル 10 周年展覧会」を開催している。この展覧会が、「アフル」とスターリンが接近し、その後「アフル」が党のパトロネージュを得る 1 つの契機になっている[430]。

前章で述べたように、「階級の敵」の探索と「自己批判」キャンペーンが渦巻くなかで、「10 月」協会と「アフル」は、様々な雑誌誌上で激しい論戦を繰り広げている。プロパガンダ・マシーンの装置は、この時代から徐々に始動している。

1930 年にはアヴァンギャルド芸術の温床であり、世界的レヴェルの芸術教育システムを作り上げた「ヴフテマス–ヴフテイン」[431]が閉鎖されている。アヴァンギャルドの芸術家たちは、「ヴフテマス」の廃墟跡に建てられた 3 つの研究所―「建築研究所」・「造形芸術研究所」・「モスクワ印刷研究所」―に分散され、クルーツィスは「モスクワ印刷研究所」に移っている。

これに並行して同年に旧「帝室アカデミー」が復興され、「プロレタリアート造形芸術研究所」

---

[428]パーヴェル・ニキフォロフ(Никифоров П.: 1884 年-1944 年) 地質学者。帝室ペテルブルグ大学自然科学部卒業。1928 年、ソヴィエト科学アカデミー地質学研究所を創立しその長となる。1932 年共産党入党。

[429]絵画・ポスター・彫刻の 3 つのジャンルに場所を分けて展示することは、これまで一段低い芸術とみなされていたポスターの評価を引き上げることを意味する。

[430]Bown, *Art under Stalin*, pp. 256.

Taylor, *Art and literature under the Bolsheviks Vol2*, p. 127.

[431]Adaskina N., "The place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde," Michael Govan eds., *The Grate Utopia The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932* (N.Y. Guggenheim Museum, 1992), p. 282-293.

（1932 年、「絵画・建築・彫刻レニングラード研究所」に改編）と命名されて、「アフル」の大家ブロツキイをその長に迎えている。ブロツキイは社会主義リアリズムの手法として、「アフル」の主要な手法であった「移動展派」の写実的なリアリズムの手法を広め、ヤコブレフ[432]、イオガンソン等の旧「アフル」有力画家たちを教授の地位に牽引している。

こうした中で同年 12 月、ポスター最大の出版社「イゾギズ」の職員が初めて「階級の敵」として粛清され、翌 1931 年 3 月 21 日『プラウダ』紙上に「ポスター制作についての決議」が載せられた。そこには「イゾギズ」の事業の欠陥と職員のサボタージュが指摘されていた。

クルーツィスは当時「モスクワ印刷研究所」で教える傍ら、「イゾギズ」でも職を得ていた。その粛清の様子はクラーギナの日記に「1931 年春」と記されて次のように書かれている：「今日「イゾギズ」でパージがある。・・・きっとババーエヴァとロブチエンコがパージされるだろう。・・・中央委員会決議で最悪の処分を受けるのは明らかだ。誰が解雇されるだろうか。たぶん両者だ。[433]」。

それでは「ポスター生産に関する中央委員会決議[434]」を検討しよう。

＊

「全ソ共産党中央委員会決議」（下線：大武）

１．党は、種々の出版所（統合以前の国立出版所ギズ（ГИЗ）、イゾギズ（ИЗОГИЗ）、国立農業出版所、アフル、消費組合中央連合、国立労働出版所）によるポスター-絵画事業への不明確な態度とそしてそのことが反ソヴィエト的ポスターと絵画が発行において著しい割合を占めるに至ったことを許容しがたいものと確認する。

２．共産党はポスター-絵画における検閲総局（グラヴリト）による監督を不満足なものであるとみなし、1930 年 9 月 5 日付け共産党決議のグラヴリトによる不履行、特に委任された代表委員の組織的指導の不履行を指摘する。

３．イデオロギー的に有害なポスター-絵画の出版の問題を追及し、実際の責任者の責任を追及することを労農監督局（ЦКК-РКИ）に求める。あらゆるポスター分野のイゾギズへの統合と、出版所のそこへの参入に関連し、党はイゾギズ職員の粛清の加速を労農監督局に求める。

４、大衆ポスター絵画生産の指導を中央委員会扇動大衆部キャンペーン課に通達し、絵画-ポスターアジテーションのよりよい建設へ向けて一連の対策の立案をそこでなすことを提案する。ポスターと絵画の出版が実際行われるその地域の地方委員会、州委員会、各民族共和国共産党中央委員会に、扇動大衆部を通じてポスター・絵画生産情況の点検を行い、その点検により大衆煽動セクションによって指導を通達することを提案する。

５、中央委員会文化宣伝部（アジテーション・大衆キャンペーン課とともに）とオギズ（国立出版所公団：ОГИЗ）は 20 日間を期限としてイデオロギー的作業地域に必要な人員を確保することを

---

[432]ヴァシィリイ・ヤコヴレフ(Яковлев В.: 1894 年-1953 年) 1914 年「ヴフテマス」の前身「モスクワ絵画・建築・彫刻芸術学校」卒業。1924 年～193 年、「国立モスクワ中央修復工房」。「アフル」を代表する画家の 1 人。クルーツィスの国内最後のフォトモンタージュ・パネル画（1936 年制作）を、クレムリンでの展覧に際して色彩画に改作する仕事を担っている。

[433]Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina.* P. 199.

[434]Постановление ЦК ВКП(б) о плакатной литературе // За большевистский плакат. С. 3-4.

命じる。

6、出版される絵画-ポスター作品の批判システムを創出するために定期刊行物を命じる。

7、党アカデミー造形芸術部、中央委員会芸術製作者労働組合（ラビス：Профсоюз-Работников-Искусств）はポスター-絵画分野に実際に協力することを要求する。ポスター-絵画における芸術のイデオロギー的質向上のために画家-ポスター画家の特別協会を組織し、同時に政治的相談のために赤色教授学院から聴講生を活用すること。

8、イゾギズに付属してモスクワの大企業の代表者からなる労働者会議を組織し、その規則による下絵の立案・審議とそして移動展覧会の開催による完成ポスター絵画作品の検査へ労働者を参加させるために、企業の中にイゾギズ出版計画の中間審査会の手順を打ち立てること。

9、あらゆる大衆絵画－ポスター作品の出版をイゾギズに統一する。

＊

この決議の、要点は以下の 4 点である。

1 つは、国立出版所（ゴシズダート：Госиздат-ГИЗ）はじめ 25 もの出版所で出版されていたポスターを、新たにゴシズダート（ギズ）から分離させて設立させた国立出版所造形部（イゾギズ：ИЗОГИЗ）に統合すること。

2 つ目は、これまで人民教育委員会（ナルコムプロス）下の「グラヴリト（検閲総局：ГЛАВЛИТ）」が行っていた検閲・統制の仕事を、新たに編成された「イゾギズ」に移行させること（グラヴリトは検閲の最終的チェックのみに関与）。

3 つ目が、ポスター出版の実務を担うナルコムプロス扇動大衆部（АГИТМАСС）を通じて全国の地方委員会、州委員会、各民族共和国に出版所の粛清を行った後に、上記と同様のポスター出版の指導と検閲を行うこと。

4 つ目に、ポスター画家の特別協会を作ること及び、ポスター作品の批判システムのための定期刊行物を創刊すること。

決議の要点である「ポスターの出版社を「イゾギズ」に統合し、そこに検閲・統制の業務も引き渡す」ということは、以下のことを背景にしている：

1919 年 5 月ナルコムプロスのもとにゴシズダート（国立出版所）が設立され、内戦期の大量のアジポスター出版の必要性から各地に乱立していたポスター出版所の統合が図られた。ここでナルコムプロスの管轄下にある扇動宣伝部[435]がポスターの出版・検閲・統制を含むすべての業務を担当した。1922 年にグラヴリト（検閲総局）が設立されると、検閲はグラヴリトが担当し、扇動宣伝部（アジプロ部）がポスターの立案から印刷までの出版一般の業務を受け持つようになった。

しかしポスターの内容等についての党指導部からの指令や政策は、1931 年 3 月決議までほぼ無いに等しい状況であった。例えば 1927 年の中央委員会決議のなかに見る「（ポスターは）写実的描写に従うように」という文言、また扇動宣伝部の編集会議録に、「スプレマチズム的作品とキュビズム的作品は検討の対象とする」という記載が見られる程度であり、グラヴリトによる検閲は決して厳しいものではなかった[436]。

---

[435]長は 1923 年 6 月までスターリン、その後はスターリンの側近 A. ブブノフ、マルトフ等から選出された。

[436]*Вашик К. и Бабурина Н.* Реальность утопии С. 244.

しかし第1次5ヵ年計画が発動されると、国家的プランの民衆への伝達及び民衆動員のためのイデオロギー操作の必要性から、亜流芸術とみなされていたポスターの有効性に注目が行くようになった[437]。全国津々浦々に5ヵ年計画の進捗状況を伝え、民衆を鼓舞させ、プランの完成に向かわせるための最強の手段がポスターであった。こうしてここにポスター出版の全国ネットワーク作りを目的にした出版事業の組織再編が始動されている。

ポスター出版の再編と統制に現実問題として大きな障害であったのが、ポスター制作の2つの勢力、つまり芸術界の右翼「アフル」と左翼「10月」協会が美学的にもイデオロギー的にも全く立場を異にして激しく対立抗争を繰り返していたこと、それに加えてポスター出版を管理運営する全権機関がなかったことであった。事実ゴシズダートには25余りの下請け的出版社（国立農業出版所、アフル、消費組合中央連合、国立労働出版所など等）があり、ポスター出版の立案・部数の確定・画家の選定等の実務は扇動大衆部が行い、検閲はグラヴリトが担当していたからである。
こうしたことを背景にして、「5ヵ年計画を4ヵ年で」のスローガンが採択された1930年6月の第16回党大会において、スターリンは「印刷業務の改善と増進[438]」を中央委員会に指示している。これが1931年3月決議の原型になっている。

20日間を限って、全国規模で扇動宣伝部による出版所のイデオロギー的粛清がおこなわれた。それは様々な民族の共和国にも及び、当時実際に「イゾギズ」で手掛けられていたポスターの半分以上が破棄処分の対象になり、多くの職員が解雇された。

上記決議の6番目と7番目にあたる「芸術のイデオロギー的質向上のために画家の特別協会を組織すること」と「ポスターの批判システムのための定期刊行物」の出版は、この決議において二義的なことであった。それを証明するように、「イゾギズ」からはポスターに関する新たな定期刊行物は刊行されていない。そして新たに組織されたポスター画家の協会である「革命的ポスター制作者協会（ОРРП:1931年-1932年）」は党の主導で立てられたのではなく、党のメッセンジャー的存在であったデミアン・ベドヌィ[439]、ベジメンスキイ[440]等の任意の発議で設立されていることである。つまり画家たちは、国家の新しいシステムそしてイデオロギー路線に乗り遅れることなく、これまでと同様に国家からの注文を保持するために、16 人の画家[441]が設立者となって協会を立ち上げている。その1人であるクルーツィスも自ら進んで協会に加入し、その副議長になっている。そのためか「イゾギズ」から多くのコミッションを得て、1931年が彼のフォトモンタージュ・ポスター制作の最大枚数になっている[442]。この協会は翌年の1932年4月決議によってMOCCXに合流するが、

---

[437]ポスターを芸術と等価であるとみなすことは、党にとって「芸術による民衆支配」の今後の見通しのために解決すべき問題であった。そのことは、1931年決議の文言に「ポスター」でなく「絵画-ポスター」と表記されていることに現れている。ポスターを「芸術」のレヴェルに引き上げる努力は、様々な分野の様々な言辞として現れている。

[438]О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении : сборник документов и материалов / Под ред. *А.З. Окорокова*. Мысль, 1972. С. 396.

[439]デミヤン・ベドヌイ（Бедный Д.:1883年-1945年）作家、社会活動家、評論家。共産党の著名なメッセンジャー。

[440]アレクサンドル・ベジメンスキイ（Безыме́нский А.: 1898年-1973年）詩人、ジャーナリスト。文学グループ「若き親衛隊」の創設者。ラップ(РАПП:1923年-1926年)に参加。新聞『プラウダ』、『コムソモール・プラウダ』の編集を手掛けた。

[441] デニ、エフィーモフ、クリロフ、モール、ピメノフ、ソコロフ・スカリャ、チェレムィヌイフ、クプリヤーノフ他。

[442]「突撃作業員達よ、5ヵ年計画のために、ボルシェヴィキ的テンポのための戦いに、ソ連邦の防衛のために戦い

同年初頭のメンバー数は約 500 人にのぼっている。

1931 年 3 月決議は、ロシア民衆にとって親しい視覚芸術であり、一方で亜流芸術でもあったポスターをその道具として、全国の一円的支配の基盤を作ることを目的にしている。1931 年決議は、その後のプロパガンダ・マシーンの装置―例えば後述の MOCCX の画家たちの地方出張のシステム・新たに出版される芸術雑誌の販路等―が、円滑に作動するための基盤作りでもあった。

・展覧会「5 ヵ年計画に奉仕するポスター」



[図 1[444]]

展覧会「5 ヵ年計画に奉仕するポスター」は、前述の革命的ポスター制作者協会（OPPП）とトレチャコフ美術館が共催した、ロシア史上初めてのポスターだけを対象にした全連邦規模の展覧会であった。12 共和国の内 8 共和国が参加し、206 人のポスター画家による 1928 年から 1932 年に制作された 410 枚のポスターが展示された。クルーツィスは 13 枚を展示し[443]、そのほぼすべてがシリーズ「5 ヵ年計画のための闘い」を中心にした「アジテーション政治フォトモンタージュ」様式の作品である。

前述のように、この展覧会カタログには、3 つの論文、つまり芸術理論家カウフマンの「5 ヵ年計画ポスターの初点検」、「革命的ポスター制作者協会（OPPП）」議長モールの「ボリシェヴィキ的ポスターを求めて」、そして地質学者ニキフォロフの「5 ヵ年計画の民族ポスターについて」が載せられている。これらの 3 つの論文が、それぞれ 1931 年決議の 3 つの主要な要素―描写の方向性・検閲・異民族を含めた民衆支配―に対応しており、1931 年決議が、プロパガンダ・マシーンの装置を円滑に作動させるための基盤作りであったことを示している。

に行け、世界の十月革命のために戦いに行け」（1931 年メーデーに向けて）

「ソ連邦は全世界プロレタリアートの突撃部隊」（1931 年）、「ソ連邦における労働―それは名誉の事業であり、光栄の事業であり、献身の事業であり、英雄の事業である－国家は自らの英雄を知らなければならない」など。

443「祝ソヴィエト連邦、全世界労働者の祖国！」（1931 年）、「メーデー、5 ヵ年計画のために、偉大なるテンポのために、ソヴィエト連邦防衛のために、世界の 10 月のために闘おう」（1931 年）、「メーデー、それは国際プロレタリア連帯の日である」（1930 年）、「労働者達よ、全員ソヴィエト選挙へ」（1930 年）、「何百万もの熟練労働要員を提供しよう」（1931 年）、「ソ連邦における労働とは、名誉の事業であり、光栄の事業であり、献身の事業であり、英雄の事業である。国家は自らの英雄を知らなければならない」（1931 年）、「石炭の負債を返そう」（1930 年）、「輸送機関の発展は 5 ヵ年計画遂行のための最重要の任務である」（1929 年）、「社会主義競争に参加する何百万の労働者の力によって、5 ヵ年計画を 4 年で遂行しよう」（1930 年）、「5 ヵ年計画の 3 年目の突撃」（1930 年）、「大いなる収穫物取り入れのための闘いは、社会主義のための闘いである」（1931 年）、「反帝国主義展覧会―世界の芸術を帝国主義との闘いへ向けよう」（1931 年）、「ソヴィエト連邦は全世界のプロレタリアートの突撃部隊」（1931 年）。

444[図 1]ステンベルグ兄弟　展覧会ポスター「5 ヵ年計画に奉仕するポスター展覧会」　1931 年

論文「５ヵ年計画ポスターの初点検」の中でその著者カウフマン[445]は、民衆支配の道具としてのポスターについて、その推奨されるべきラインと忌避されるそれを画家とその作品名を指名して丹念に解説する。カウフマンはその作業に入る前に、前置きとしてポスターの役割を次のように位置づけるーこれまで「低い位置にある芸術」、または「芸術ではないとみなされていた」ポスターが、「党中央委員会の注目と関心の的になり、大衆の政治教育の手段そして社会主義建設のための闘いのための、党と政府の最重要決議の案内者になった」。

ここにカウフマンは、芸術によるプロパガンダ・マシーンの先兵としてのポスターに着目し、それを「党と政府の重要決議の案内者」に見立て、「民衆支配の道具」にすることを明示している。

本論文の中でカウフマンは、クルーツィスを俎上にのせ、彼の多くのフォトモンタージュ作品の中からあえて構成主義の特徴を強く持つ作品「ソヴィエト連邦は全世界のプロレタリアートの突撃部隊」（1931 年）[第 4 章[図 2-3]]を取り上げ、多くの紙面をとって次のように評価している：

「クルーツィスのフォトモンタージュは、ポスター芸術という年若い種目が成長したことのしるしであり・・・社会主義の勝利と世界の民族―インド人、中国人、ニグローの謳歌である」・・・・「フォトモンタージュの特徴は、写真の断片の選択に行きついている」。そしてフォトモンタージュへの激しいフォルマリズム批判に自らも加勢するように、「決議に先んじてここ 2・3 年の中で・・・成長し強大化したのが政治ポスターの新種であるアジテーション・フォトモンタージュである。・・・・フォトモンタージュ・ポスターは、加速的テンポで発展し、・・・クルーツィス、セニキンは、「レフ」的なトリックを克服して、・・・ドキュメント政治ポスターに到達している。・・・しかしドルゴルーコフ[446]の・・・・フォトモンタージュ・ポスターは、クルーツィスの手法と異なり、その中に一定の物語性を持っており・・・このポスターが我々に示すのは、フォトモンタージュが・・・・様々な創作手法で発展する可能性を持っていることである。この探求の多様性が、フォトモンタージュの形式的委縮と枯渇化から身を守るのである」。

クルーツィスの「断片」によるフォトモンタージュの危険性に言及して、観衆の目を「アフル」の画家ドルゴルーコフの「物語性」のあるフォトモンタージュに向けさせている。

---

[445]ラファイル・カウフマン（Кауфман Р.：1905 年-2000 年）芸術史家。国立レニングラード芸術史研究所卒業（1930 年）。著書に『ソヴィエトのテーマ的絵画 1917 年-1941 年』（1951 年）。

[446]ニコライ・ドルゴルーコフ（Долгоруков Н.：1902 年-1980 年） グラフィックデザイナー、画家。1928 年-1930 年「ヴフテイン」でモールの下で学ぶ。20 年代はアヴァンギャルドの構成主義の影響を強くうけ、フォトモンタージュ・コラージュ・縮尺と対比の手法を多用した。1933 年から内戦期ポスターの著名な画家デニと共同制作を行った。共同制作後、作風は漫画的、風刺的傾向を強くした。

＊「構成主義」と「アフル」のフォトモンタージュ



[第 4 章[図 2-3][447]] 既出



[図 2[448]]

「アフル」においてもフォトモンタージュ・ポスターは制作されている。クルーツィス作品[第 4 章[図 2-3]]は、フォトモンタージュの要素（対角線・様々な縮尺・断片の突合せ・個々の要素比較）によって構成・統合されている。観衆は紙面の断片と断片の落差に一瞬思考を停止させながら視線を移動させ最終的に主人公であるプロレタリアの「赤旗を握る手」に行きつく。他方、ドルゴルーコフの作品[図 2]は、中央に主人公スターリンのイメージを垂直に置き、その周囲に彼の権力の象徴を配置することで一定の「スターリン物語」を作り出している。観衆の視線は、真っすぐスターリンに向かい、彼の周囲の描写イメージはその付加物になっている。

＊

2 つ目の論文が Д. モールの「ボリシェヴィキ的ポスターを求めて」である。ここでモールは、自分が最も活躍し、それが評価されて現在の画家としての地位をもたらした内戦期のアジポスターを引き合いに出して、次の 2 点を強調している。

1 つ目が、ポスターのテーマと目的志向の明確さ、及び観衆の反応を引き出すイメージの鋭さと分かりやすさ。

2 つ目が、編集者と画家が一体となって制作すること。内戦期の社会状況を、「プロレタリアート独裁を求めて・・・完全な集団化による、階級としてのクラークの漸進的排除の問題」を抱える現代に時代を重ね合わせて、ポスターが「階級闘争の・・・造形芸術前線における磨き上げられた武器」であり、そのために必要であるのが「内戦期ポスターにおける編集者と画家との関係」の「直接性」―ポスター制作における指導及び検閲―であるとしている。（下線：大武）

最後の論文が地質学者ニキフォロフによる「展覧会に於けるソヴィエト民族ポスター」である。この論文は、展覧会カタログ中の 3 つの論文中で最多の頁数をとって論じられている。そこでは、様々な民族共和国におけるポスターの意義が次のように端的に記されている：

民族共和国のポスターは「それら民族の文化的経済的遅れという我々の恥ずべき遺産を打倒する民

[447][第 4 章[図 2-3]]「ソヴィエト連邦は、全世界のプロレタリアートの突撃部隊」1931 年

[448][図 2] ドルゴルーコフ　ポスター　題名なし　1931 年

族の闘い」のためのものであり、「ソヴィエトに新たに参入した民族に向けたレーニンとスターリンの民族政策の案内者である」とする。（下線：大武）

ここに現れるのは、31 年決議の根本的な目的である。それはポスター画家を統合すること以上に、ポスターという芸術の先兵による「芸術による民衆支配」そしてさらに「芸術による諸民族支配」の指針である。

トレチャコフ美術館で展覧会「５ヵ年計画に奉仕するポスター」が開催されているその最中の 4 月 23 日に、中央委員会決議「文学・芸術団体の改組についての決議」が出されている。モールは、前もってそれを知らされているかのように自らの論文の最後に次のように記している：

「我々の前にあるのは、完遂された第１次５ヵ年計画の歳月である。無階級社会の歴史のドアを開ける第２次５ヵ年計画に向けて、中央委員会は 1932 年 4 月決議によってあらゆる武器を手にする芸術家を召集するのだ」とする。1932 年 4 月決議を無階級社会のドアを開けるものと位置付けて、「芸術による民衆支配」のバトンを次の展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」に渡している。

・1932 年 4 月決議と展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」

1932 年 4 月決議「文学・芸術団体の改組についての決議」を検討しよう。

＊

「文学及び芸術諸団体の改組についての決議[449]」（下線：大武）

「中央委員会は、この数年にわたる社会主義建設の目覚ましい成功を基盤にして、文学と芸術が質量ともに偉大な成長を遂げたことを確認する。

数年前まで文学においては、異分子の甚大なる影響、特にネップ初期の数年に復活した異分子の影響はなお顕在していた。プロレタリア文学のカドルがまだ微弱であったこの時、党はプロレタリア作家と芸術労働者の地位強化のために、文学と芸術領域のプロレタリアの組織を創出し強化するために全力をもって支援してきた。

現在プロレタリア文学と芸術のカドルはようやく拡大され、工場や集団農場から新しい作家が台頭してきた。しかし、現存のプロレタリアの文学及び芸術の組織（ヴォアップ[450]、ラップ[451]、ラプム[452]）の範囲は、すでに狭くなり、芸術創造の本質的な発展にとって障害となっている。この状況の危険性は、この組織が社会主義建設の課題の周囲にソヴィエトの作家と芸術家を最大限に動員させる道具でなく、サークル的閉鎖性を培養し、現代の政治的課題から離脱させる道具、そして社会主義建設に共感する作家芸術家の際立ったグループを離脱させる道具に変ってしまうことにある。

それゆえに文学と芸術の組織をしかるべく再建し、それらの活動の基盤を広げることが必要になる。これを受けて、共産党中央委員会は次のことを決議する：

１．「プロレタリア作家協会」（「ヴォアップ」「ラップ」）を解散すること。

---

[449] *Маца.* Советское искусство. С. 644- 645.

[450] ヴォアップ（ВОАПП：全連邦プロレタリア作家連合）：1928 年、第 1 回全ソ・プロレタリア作家大会でラップ等から分派して設立された。

[451] ラップ（РАПП：ロシア・プロレタリア作家協会）：1925 年 1 月設立。アヴェルバフを書記長に、雑誌『ラップ』『文学哨所』を発行。Ю. リベジンスキイ、А. ファジーエフ等。ヴォロンスキイらの同伴者文学を擁護する派と激しく闘い、その激しい批評に「ラップの棍棒」の異名をとった。1932 解体。

[452] ラプム（РАПМ：ロシア・プロレタリア音楽家協会）

２．ソヴィエト政権の綱領を支持し、社会主義建設に参加しようとする全ての作家たちを、共産主義者セクトをその中に持つ唯一の「ソヴィエト作家同盟」に統合すること。
３．他の芸術種の分野においても同様の変更を執行すること。
４．この決議を実行するために、実際的な方策の立案を（中央委員会）オルグビューローに委任する。

＊

1932 年 4 月決議は、1931 年 3 月決議と比較する時、異なるモードを持っている。1931 年決議が、上からの強権的、暴力的な措置を伴う全国的規模の出版所の粛清行為つまり恐怖（テロル）であるとすれば、後者は、文言の中に否定的ニュアンスがなく多幸感というモードの希望のメッセージになっている。ただ１つの否定的文言である「「プロレタリア作家協会」(「ヴォアップ」「ラップ」)を解散すること。」も、当時の人々にとっては激しい党派闘争と批判中傷の渦からの解放という福音として届いている。

これが１つの特徴とすれば、2 つ目の特徴は、1931 年決議が当然のことにポスターだけに照準を当てているのに対して、1932 年決議は文学が中心的にとり上げられ、「文学と芸術の諸団体の改組についての決議」というタイトルに反して、文学により光が当てられ、全体のトーンは一見文学になっていることである。「描写芸術」や「絵画」という文言はみあたらず、「造形芸術」の話題は後景に退き、「ソヴィエト作家同盟」の設立が中心的話題に持ち上げられている。

3 つ目を挙げるとすれば、多幸感というヴェールのもとに「文学と芸術」における真の敵（「民衆の敵」）を示していることである。それは決議の前文に記されている「ネップ初期の数年に復活した異分子」であり、文学と芸術の両面でモダニズムを爆発させた革命前未来派と、その革命後の復活としての「レフ」であり、もう１つが革命前にボグダーノフによって唱えられ、革命後に文化運動団体として組織され、そこから多くの人材を輩出した「プロレトクリト」である。

この決議が、文学の空騒ぎ的なヴェールの下で、1 番に目指したことは、31 年決議で血を見て作り上げられた「イゾギズ」によるポスターの出版と検閲という全国的基盤の上に、今度は亜流ではない芸術（主に絵画）を担う造形芸術家を１つの団体に統合させ、それを組織化し「芸術による民衆支配」の実践力になる装置を作ることであった。

そのことがよく表れているのが、決議４の「この決議を実行するために、実際的な方策の立案を（中央委員会）オルグビューローに委任する。」である。

1932 年 4 月 23 日に決議が出されると、すぐ実行に移されたのは、「文学」ではなく「芸術」であった。つまりその 2 か月後には、決議に従って、地方に支部を持つ「ソヴィエト芸術家連盟：CX-CCCP」が組織され、すべての芸術家はその所属グループを単位にして、そこに統合されている。そのモスクワ地区の組織として「モスクワ地区芸術家連盟：MOCCX」がキタイ・ゴロドの地に設立され、6 月 23 日の設立総会において、党員であり「アフル」メンバーであるアレクセイ・ヴォリチェル[453]がその長として選出されている。

しかし「ソヴィエト作家連盟：СП-CCCP」は、決議の 2 年後の 1934 年８月になって第１回作家大会の開催を前にして初めて組織されている。さらに MOCCX に類するような実務を伴う作家たちの活動の場としての施設は持っていなかった。

[453]アレクセイ・ヴォリチェル（Вольтер A.: 1889 年-1973 年）第１代 MOCCX 長。画家、政治社会活動家。

多幸感に包まれた 32 年決議の中で、民衆支配の道具として言語芸術よりも視覚芸術に優先権が与えられている。

権力にとって「新しい人間」と「新しい社会」を作る手段としては、言語芸術よりも視覚芸術の方がより重要であり急務であった。生活の様々なレヴェルにある視覚芸術―絵画、ポスター、書籍・雑誌の挿絵は言うに及ばず、子供の絵本、学校の教科書、街中の看板そして地下鉄の装飾まで―に一定のモードを与え、そのモードを拡散させて民衆の視覚を通してその体内に蓄積させ、新しいソヴィエト人を作りだすことは、民衆支配の最有効な手段であった。

しかし 1932 年 4 月決議においても、芸術の内容について、未来派（「レフ」）を「異分子」としてほのめかしているだけで、ここでも何も触れられていない。それは、7 か月後の 11 月 14 日にレニングラードで、そして翌年 6 月 23 日にモスクワで開催された政府主催の大展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」を 1 つの装置として示されることになる。

それでは、展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」に話題を移そう。

・展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年[454]」



[図 3[456]]

32 年 4 月決議の半年後の 11 月 14 日にレニングラードのロシア美術館で展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」が開催された。この展覧会は重要な政治政策として企画され、その組織のために教育人民委員部（ナルコムプロス）の長 A. ブブノフを長とする委員会が組織された。357 人の画家、2824 枚の作品が、絵画・彫刻とグラフィック・ポスターの分野別に会場も 3 か所に分けられて展示された。

モスクワでは同様に、絵画は歴史博物館ホール[455]で、彫刻とグラフィックはプーシキン美術館、ポスターはトレチャコフ美術館で展示されている。つまり最上の展示会場であるトレチャコフ美術館がポスター展示に割り当てられ、亜流芸術から真の芸術へ引き上げることが意図されている。

モスクワの展示は当所、マーツァを長とする「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」の特別委員会（プーニン、フェドロフ・ダビドフ等）よってプログラムが作られたが、激しい批判の前に新たに作り直され、その変更されたプログラムによって、1933 年 6 月 27 日にモスクワで開催されている。

ここで、レニングラードとモスクワの両展覧会のそれぞれのカタログに、両者に共通して載せら

---

[454]展覧会の正式名は「ロシア・ソヴィエト連邦社会主義共和国芸術家の 15 年」であるが、「ソヴィエト芸術家の 15 年」とも呼ばれる。ここでは後者をとった。

[455]レニングラードではマレーヴィチは 30 の絵画作品とアルヒテクトンを展示している。しかしモスクワでは、絵画は歴史博物館ホールの 3 つの小さなホールにマレーヴィチ、クリューン、フィローノフの作品が展示された。マレーヴィチがそこに展示を許可されたのは次の 5 作品である：『赤い竿を持った女』、『新しい形の第 1 の形象』、『肖像画のエスキス』、『労働者女性』、『画家の妻の肖像』。この 5 作品の中の 2 作品（『労働者女性』、『画家の妻の肖像』）が後述「イコンの手」に由来する型の「手」を特徴にした「肖像画シリーズ」の作品である。この展示の打ち合わせが、1933 年 5 月のマレーヴィチのモスクワ訪問の理由の 1 つであった。さらにこの展示がマレーヴィチの公的展示の最後になっている。

[456][図 3]展覧会カタログ表紙『ソヴィエト芸術家の 15 年』1933 年

れたA．ブブノフの論文「展覧会ソヴィエト芸術家の 15 年について」を見てみよう。

・ブブノフ著「展覧会ソヴィエト芸術家の 15 年について[457]」

教育人民委員会の長にして展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」の組織委員長である（そしてスターリンの片腕である）ブブノフは、「社会主義リアリズム芸術とは何か？」という問いに対して、史的唯物論を思わせるような明快な筋道で次のように回答を導き出している：

「ソヴィエトという労働者階級の独裁国家は、1871 年のパリ・コミューン（世界初のコミューン国家）という先駆者を持っている」というテーゼからひも解く。そこでコミューン芸術部委員として活動したクールベに言及し「クールベは芸術家にコミューンの一市民になるように呼びかけ、“芸術家は、芸術による（人々の）精神構造の再構築に寄与せねばならない”という課題を彼らの前に提示した。・・・パリ・コミューンの継承者であるソヴィエト人は、クールベが示した芸術のその課題をやり遂げ得る人類史上かつてない条件と前提―つまり 10 月プロレタリアート革命とその後の５ヵ年計画によるプロレタリアート独裁社会の国民経済の発展と成功―を今まさに獲得した。それゆえ今こそ、党と指導者スターリンの指導の下に、パリ・コミューンでクールベが叫んだ「芸術による精神構造の再構築」を実現する時なのである。」とする。

そして社会主義リアリズム芸術の内容については次のように述べる：

「創作に関する問題で前面に出されているのは、芸術的技量の問題である。それはすでに現れている。なぜならソヴィエトの芸術家の組織と、そしてソヴィエト芸術家同盟の思想的基盤・・・としての唯一の綱領は、すでに出来上がっているからである。その全ては、展覧会のなかに反映されており・・・（それを展覧会の中に）見いだすことができる。」

さらにブブノフは、社会主義リアリズム芸術の様式は、この展覧会の中に反映されているとして、それを証明するのは雑誌『芸術』1932 年 11 月号に載る「レニングラードでは少なくとも 30 万人、モスクワでは 3 カ月で 70 万人が来訪した[458]」の報告であるとしている。つまり「1932 年決議」によって定立された社会主義リアリズムの芸術の内容は、この展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」の中に示されているとしている。

全体主義プロパガンダ・マシーンの中心的装置である国家的展覧会で社会主義リアリズム芸術の内容を作り上げたとすれば、もう 1 つの装置である MOCCX で芸術家の組織化の機能を作り出している。

第２節　装置の有機的結合体-MOCCX

「芸術による民衆支配」のためのプロパガンダ・マシーンとしての MOCCX は、様々な装置が多重的に有機的に結びついて一体となった複合的な組織をその特徴にしている。マシーン MOCCX に参入したモスクワ在住の約 500 人の芸術家たちはこの装置の中の 1 つの「歯車[459]」となって芸術制

---

[457]*А. С. Бубнов* О выставке советских художников за 15 лет октябрьской революции. // Художник РСФСР за 15 лет М., 1933. С. 2-3. Каталог выставки. 2-е изд.

[458]Искусство. 1932. №11. 雑誌『芸術』は教育人民委員会芸術部の月刊誌。

[459]「歯車」については、ゲレルの以下の第 6 章を参照にした：ミシェル・エレル（辻由美訳）『ホモ・ソビエティクス―機械と歯車』白水社、1988 年、391 頁。

作に従事している。

その装置群のなかでも、特にクルーツィスが属したポスター部は、他部と比べて、検閲・金銭面・制作の方法そしてコミッションに至るまで、他部と異なるシステムをもっており、そのことは、ポスター画家が他部の芸術家よりもより「歯車」的性格を持ったことを意味している。本節では最初に、プロパガンダ・マシーンの実際を理解するために、MOCCX の組織を概観する。そして有力な個々の装置として、「討論」、共和国も含むソヴィエトの一円支配の装置となった画家の「出張」（特に南方に位置する様々な「民族共和国」）、「イゾギズ」による「検閲」そして、社会主義リアリズム芸術のメガホンの役を担った 2 つの雑誌について検討する。



[図 4[460]]

１．MOCCX の組織

「1932 年 4 月決議」が出されたその 2 ヵ月後の 6 月 25 日、同決議によって解体され、すでに実際には存在しない旧芸術家グループの代表たちが MOCCX に集合し、その中から A. ヴォリチェルを長として選出した（在職：1932 年～1937 年）。こうして MOCCX は 1932 年 6 月 25 日に設立されている。

1933 年の MOCCX ポスター部議事録[461]によれば、MOCCX 全体の構成員は凡そ 500 人、ポスター部には 78 人の画家が在籍している。全国に支部を持つ CX-CCCP（ソヴィエト芸術家連盟）の中で MOCCX は、擁する芸術家の数においても、その才能においても抜きんでており、地方の組織を包括する中心的な存在である。

MOCCX 全体の最終決定機関として理事会（Правление）、その下に常任委員会（Президиум）、そして運営組織としての書記局（Секретариат）が置かれ、組織は芸術創作を管轄する「創作方面」（творческое направление）と資金・事業及び画家の日常生活の厚生等の組織の維持と運営をつかさどる創作-生産方面（творческо-производственное направление）に分かれていた。

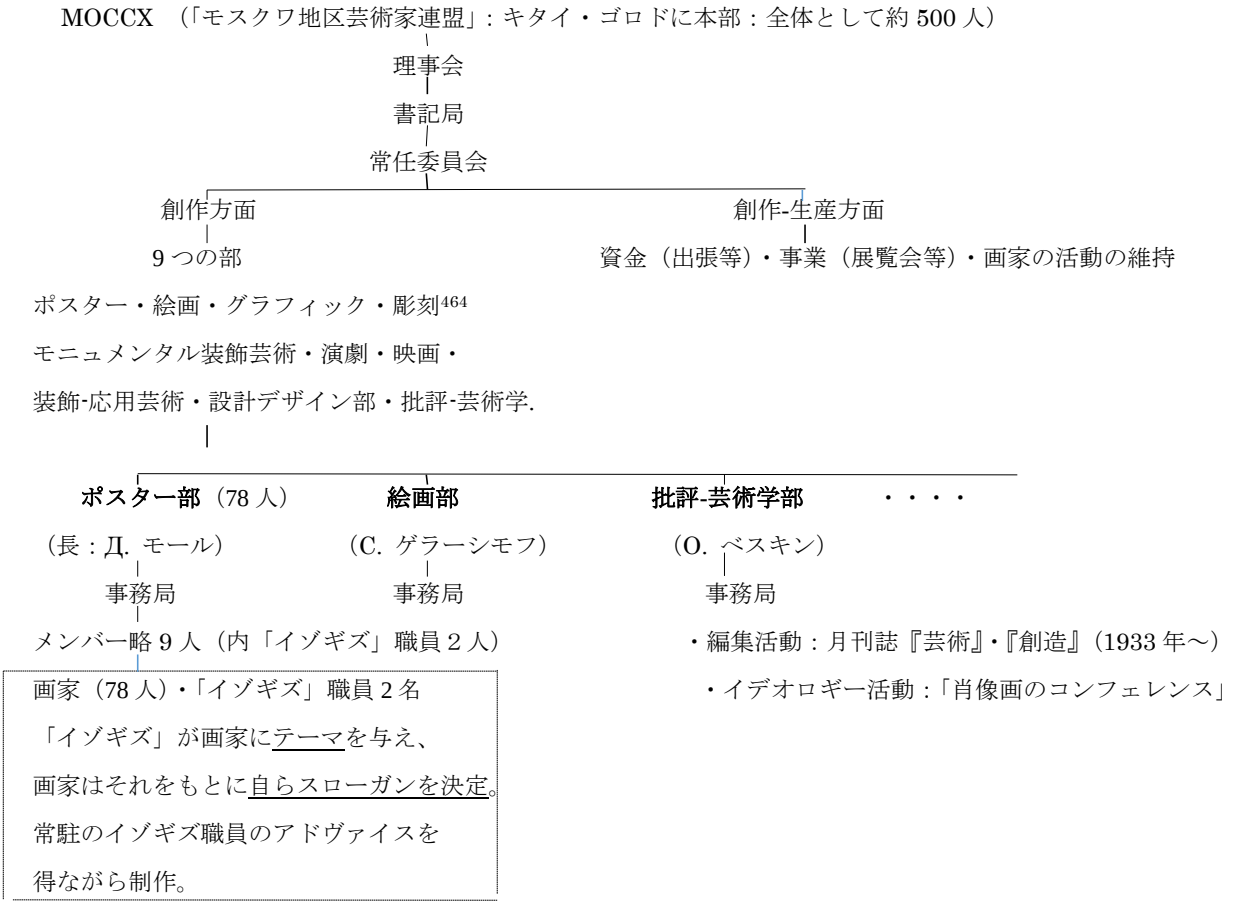
創作方面の下に、芸術の分野に沿って 9 つの部が置かれ、夫々の部は運営組織として事務局を持ち、部運営のための事務局会議を定期に開催した[462]。重要懸案は事務局拡大会議（部全体の会議）、さらに理事会から発動される理事会合同会議に掛けられた。後述の O. ベスキンが主催する「肖像画のコンフェレンス」からの批判に端を発したポスター部の拡大会議（1935 年：生産主義芸術に対する粛清）はこれに当たる。

[460][図 4]MOCCX 本部建物。モスクワ、キタイ・ゴロド。

[461]РГАЛИ ф. 2943, МОССХ. оп. 1, 1972, л. 6. 1933. 2. 26.

[462]会議録は、タイプによる速記で記録され、速記録の最後の頁に参加者の直筆のサインが記された。

－表　MOCCX の組織図[463]―



部の長はその芸術領域で功績ある人物が任じ、ポスター部は旧 OPPП の議長 Д. モールが、絵画部はС. ゲラーシモフ[465]が、批評・芸術学部は O. ベスキン[466]がそれぞれ部長を務めている。MOCCX への入会には入念な手続きが取られた。モスクワ在住の芸術家としての正当性を点検するために、入会の手続きは党員であり秘密警察（ГПУ: 国家保安局）に繋がりを持っていたリャジスキイ[467]の下で行われ、認可されると夫々の部の事務局会議で、「新会員の承認」の議題のもとに報告

[463]1933 年 MOCCX ポスター部事務局会議録及 Bown, *Art under Stalin*. pp. 83.をもとに作成した。

[464]彫刻部だけは、遅れて 1944 年に加入している。

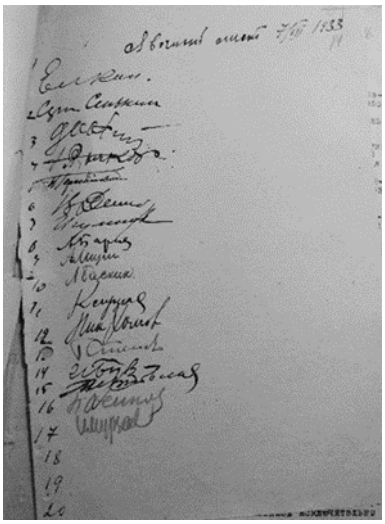
[465]セルゲイ・ゲラーシモフ（Герасимов С.：1885 年-1964 年) 革命前印象主義を代表する画家。革命後は「マコヴェツ」その後「アフル」に所属。社会主義リアリズム芸術に於いて「テーマ的絵画」を主唱した。社会主義リアリズム芸術の大御所であるアレクサンドル・ゲラーシモフとは別人。第 7 章で詳述。

[466] オシプ・ベスキン（Бескин О.：1892 年-1969 年）芸術評論家、雑誌「創造」・「芸術」編集長。1920 年代後半からフォルマリズム批判の旗手になる。自著『絵画におけるフォルマリズム』（1933 年）において、ウダリツォーヴァ・ラバス・イストミン・トゥイシレル・ドレヴィン・シェフチェンコ・フィローノフらアヴァンギャルド系芸術家の作品をフォルマリズムとして批判の俎上に置いた。また MOCCX の批評・芸術学部の長を務め MOCCX において、「肖像画についてのコンフェレンス」と命名した会合を主催しフォルマリズム批判運動を展開した。クルーツィスの妻クラーギナの 1935 年 12 月 8 日の日記には「肖像画の会議に出席した。そこでは肖像画の話は何もなく、その代わりに話したのは、長い間に作られた痛ましいこと－フォルマリストへの断罪であった」と記されている。Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina.* pp. 220.

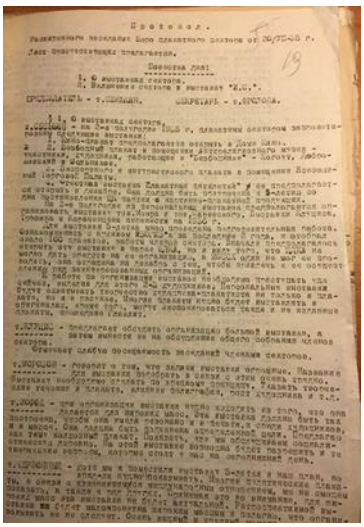
[467]ゲオルギイ・リャジスキイ（Ряжский Г.：1895 年-1952 年）：1918 年～20 年、「スヴォマス」でクルーツィス、セニキンと共にマレーヴィチの下で学ぶ。マレーヴィチの「ウノヴィス」に積極的に参加し、一時はオレンブルグ支部の長を務めた。その後 1922 年画家団体「ノーシュ（НОЖ）」に参加。1929 年～31 年「ヴフテイン」教授。社会主義リアリズム絵画の代表的画家になる。クルーツィスは、1935 年、フォトモンタージュから

されている。

1933 年の例にとると 78 人の画家を構成メンバーとするポスター部は、旧「レフ」の流れをくむ構成主義ポスター画家を多く擁し（事務局の構成員も彼らに占有された）、旧「アフル」の系譜をひく絵画ポスター派グループ（デイネカ、モール、ドルゴルーコフ）と激しく対立した。画家全員の選挙によって 9 人の事務局メンバーが選出され、部の運営に当たっている。事務局会議は定期に行われ（ほぼ月に 1 度）、会議内容はすべてタイプ速記録として記録された。そこには最初に議長と書記の名、出席者の全員の名、そして議題が記され、それぞれ決定事項が記録された。最後の頁には参加者全員の直筆のサインが筆記された。



[図 5-1[468]]



[図 5-2[469]]

事務局員 9 名の内 2 名が検閲を担う「イゾギズ」から派遣される常駐職員であった。その 2 名の内 1 名は技術監督（тех-ред.）と呼ばれ、印刷技術に関する指導を担当し、もう 1 人がポスターの内容（テーマ、スローガン、イメージ等）を担当し、後者が中央委員会等から指令される複数のテーマを画家に示し、そこから画家に 1 つを選択させた。画家は基本的にそのテーマから自分でポスターのスローガンを決めた。1932 年以後、スローガンは基本的にスターリンの言葉から引用することがノルマとされた。スローガンは、「イゾギズ」の同意が得られない場合は書き換えが要求され、それは多く起きることであった[470]。こうして、ポスター部の画家たちは「イゾギズ」の職員と日々顔を合わせながら協働してポスターを完成させた。

ポスター部内で、作品が承認されると、次に「グラヴリト（検閲総局）」に回され、最終的な検閲をうけた。ここで問題が指摘されるとさらにそれは中央委員会に回され再検討された（1931 年以後

絵画に転向後、リャジスキイの画風を手本に水彩画・油彩画を学習している(第 7 章で詳述)
リャジスキイと秘密警察の関係については、Bown, *Art under Stalin.* P. 86.

[468][図 5-1]1933 年 7 月 7 日ポスター部議事録の出席者サイン。11 番目にクルーツィスのサインがある。

[469][図 5-2]1933 年 7 月 7 日ポスター部議事録

[470]クルーツィスは 1930 年制作のフォトグラム・ポスター「我々自身の新しい世界を築こう」を最初スローガンに用いたが、「イゾギズ」の指示により「工業化のテンポを加速しよう」に変更されている（第 4 章[図 7-2]参照）。

中央委員会に回されたポスターは、ほぼ無い。）ここで許可されると外光検査（屋外にポスターを貼り出す検査）の後、ポスターの下隅に、技術監督としての検閲官の名（тех.ред の印字と共に）、出版版数、価格などの書誌情報が入れられて、印刷に回された[471]。完成されたポスターは、特に重要なポスターには補強のためにガーゼ状の布地で裏張りされた[472]。

「イゾギズ」の検閲官が部内に常駐し画家と協働するシステムは、ポスター部だけのものであった。このようにポスター部には、他の部と異なる点が多くあった。1 つは、他部では、MOCCX が出所であった様々な費用（出張、制作費）が、ポスター部だけは「イゾギズ」から出され、さらにそれは他部に比べて冷遇される傾向にあったことである。コミッション及びその謝礼（給料）も他部は、「全ロ芸術家協同組合（フセコフドージニク：Всекохудожник）」を通して獲得されたが、ポスター部だけは両者共「イゾギズ」を介して行われた。その他に国家主催の祝祭や展覧会等のコミッションも基本的に「イゾギズ」を介された。30 年代前半のクラーギナの日記には金に窮する話題に並んで、「社会主義リアリズムの画家たち」と名付けられた裕福そうに見える旧「アフル」の画家たちへの羨望が多く記されている。

２．出張

ポスター部には主要な業務が 3 つあった。1 つは創作のための地方への出張、2 つ目が展覧会の企画と運営そしてその前座としてコンクールの設定、3 つ目が上述のイゾギズによる検閲の業務である[473]。出張は、明るい光の溢れる南方の黒海沿岸・中央アジア地域が多く選ばれ、行き先・日数・経費等もすべてポスター部事務局会議で決定された。

1933 年 8 月 22 日付議事録は、「イゾギズ」からの報告として「リャジスキイ（絵画部の重鎮：大武）との会話から絵画部では、MOCCX を財源に多くの画家が出張に出されていることがわかった。・・・それゆえ（ポスター部は「イゾギズ」を財源に：大武）出張の人数を 20 人まで増やした。[474]」と記録されている。ポスター部は、絵画部等に比べて金銭面だけではなく、出張の割り当て人数においても冷遇されていることがポスター部画家たちの不満であった。

「出張は 2 か月与えられ、給料は 1000 ルーブリと 1500 ルーブリである。作品が優秀な場合、芸術家は帰ってきてから新たな注文をもらえる。現地でより良い配給品を入手可能にするために、芸術家に特別委任状を与えるよう（MOCCX から）「ソフナルコム（Совнарком：ソヴィエト人民委員会議）」に陳情した。[475]」と記されるように、当然政府（党）を後ろ盾にしたシステムであった。

出張による作品は明るく光に満ちた作品が多く（それは出張の暗黙の条件であった）、モスクワ帰還後に展覧会等で展示された。それらの作品によって示される南方の民族のエキゾチックさは、ソヴィエトにおけるロシア語を母語とする民族と非ロシア人民族との一体感の醸成に有効な手段となり、ソヴィエトの民族政策の有力な「装置」でもあった。

---

[471]中央委員会の許可が下り、印刷されたポスターは、原則として 2 枚中央委員会に提出された。現在、それら膨大な数のポスターは国立ロシア図書館（レーニン図書館）造形印刷部に保存されている。

[472]*Вашик К. и Бабурина Н.* Реальность утопии. С. 279-292.

[473]РГАЛИ, ф. 2943, МОССХ. оп. 1, 1972, л. 6. 1933. 2. 26.

[474]Там же. Протокол 1933. 22. Августа.

[475]Там же. Протокол 1933. 22. Августа.

展覧会は、党の大会・祝祭に並行して開催された。多くの場合、展覧会に先んじてその作品募集のためのコンクールが前座として企画され、その審査員の構成は 1933 年 9 月 13 日付議事録によれば「コンクールの審査員は、「イゾギズ」から 2 人、「レーニン研究所」1 人、『プラウダ』編集者 1 人によって構成される[476]」とあるように検閲の装置はここにも十分に作動されていた。さらにコンクールに出品するに際には、出張によるモチーフと「明るい色彩」を使用することが推奨されている。



[図 6-1[477]]



[図 6-2[478]]



[図 6-3[479]]

3. フォルマリズム批判のメガホン―芸術雑誌『芸術』・『創造』

ナルコムプロスの長ブブノフを政府委員会の長にしてモスクワで開催された大展覧会「ソヴエト芸術家の 15 年」（1933 年 6 月）に機を合わせて、2 つの芸術雑誌『創造』・『芸術』が出版されている。前者は、大きな版でページ数も少なく一般向けであり、後者は厚さもありハードカヴァーで、学術的内容も含む知識人向けの仕様であり、国際的地位も目指されて誌内のイラストにはロシア語と共にフランス語のキャプションが付けられている。

MOCCX を編集の場にしたこの 2 つの雑誌を、共通して編集したのが、MOCCX 理論・芸術学部長のO．ベスキンであった。文芸批評家であり様々な雑誌の編集に携わってきたベスキンは、20 年代半ばまで「レフ」メンバーと活動を共にすることもあったが、シクロフスキイの評論「第 3 工

---

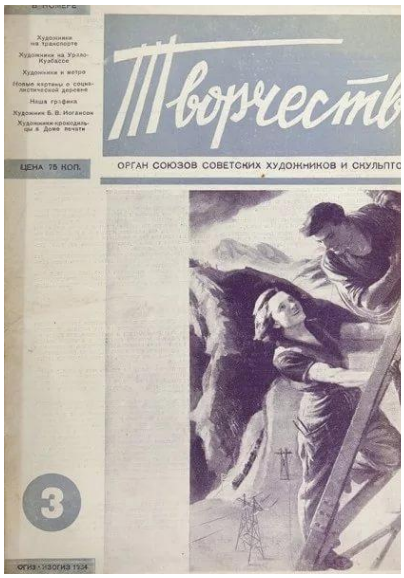
[476]РГАЛИ, ф. 2943, МОССХ. оп. 1, 1972, л.6 1933. 2. 26.　.

[477][図 6-1]A. ラバス　題名なし（出張による作品）。1933 年。トレチャコフ美術館現代館所蔵（筆者 2017 年 3 月撮影）アレキサンドル・ラバス（Лабас А.：1900 年-1983 年.）:1912 年「ストロガノフ芸術学校」で学ぶ。1919 年から「ヴフテマス」でカンジンスキイ、イストミン、マレーヴィチ、コンチャロフスキイの下で学ぶ。「オスト」メンバー。1935 年～1936 年に激しいフォルマリズム批判を受けて作品の展示は禁止された。1920 年代末から 1930 年代初めにかけて、優しい光に満ちた飛行機やメトロの光景を素材にした社会主義リアリズム絵画を前　　触れするような作品を多く制作した。

[478][図 6-2]C. ニクリーチン：題名なし（筆者 2017 年 3 月撮影）

[479][図 6-3] A. ラバス「最初のソヴィエト飛行船」1931 年 本作品は出張による作品ではない。アヴァンギャルド第 2 世代の芸術家による社会主義リアリズム芸術を予兆する「明るさと安心感」を特徴とする 1920 年代と 1930 年代のはざまに現れた「明るい道」（モロゾフ）に象徴されるユートピア芸術の 1 例としてここに示した。

場」に対する激しいフォルマリズム批判（1927 年）ではその先頭に立ち、30 年代には反フォルマリズム運動の旗手になった[480]。MOCCX 内に於いても、理論・芸術学部長の立場を梃子にして「肖像画のコンフェレンス」と名付けたミーティングを定期に主宰し、MOCCX 内の反フォルマリズム運動のメッカになっていた。



[図 7[486]]

この 2 つの雑誌を発刊させた目的は、20 年代の思想潮流のオピニオンリーダーであったヴォロンスキイ、ポロンスキイそしてルナチャルスキイ等が自説を展開し、そしてプロレタリア系文芸家及び未来派の系譜をひく芸術家たちとの激しい論争の場でもあった『出版と革命[481]』や『赤い畑[482]』のような雑誌の流れを止め、それを新たな社会主義リアリズムの潮流に置き換えることである。

ベスキンは自身も雑誌『芸術』に論文「芸術におけるフォルマリズム[483]」（1933 年、第 3 号）を載せている。それはその後 1 冊の本『絵画におけるフォルマリズム[484]』として出版され、ベスキンはそこで、アヴァンギャルドそしてフォルマリストとして 14 人の画家の名をあげ、それら作品を糾弾している[485]。さらに 20 年代の芸術活動の総括として、すでに解体された画家グループの中から「オスト」、「4 芸術[487]」、グループ「13[488]」などに属する芸術家の作品の欠点と不

480シクロフスキイはその著『第 3 工場』に次のように記した「今残されたのは 2 つの道。心地良い場に身を置いて、文学で糊口をしのぐのではなく、家にこもって自分のために書くこと。もう 1 つの道は、生活を描き、そして良心をもって新しい生活様式と世界観を希求すること。第 3 の道はない。その道こそ行くべき道である。芸術家は電車線路に沿って歩むのではないのだから。第 3 の道、それは新聞や雑誌の仕事をし、日々自分を大切にするのではなく仕事を大切にし、素材と格闘しながら変化し、再び素材と格闘しながら変化し、そうして素材を加工することーそれが文学である（*Шкловский В.*Третья фабрика.М., 1926. С. 84.）」これに対してベスキンは雑誌『文学の歩哨に立ちて』に載せた論文「文学反動の手工業工房」の中で「我々は、シクロフスキイが露骨な反動の右翼文学前線の最右翼トーチカであることを再度確認する」（C. 20）と記し、シクロフスキイをフォルマリズム批判の矢面に立たせた。*Бескин о.* Кустарная мастерская литературной реакции // На литературном посту. 1927. №2. С. 18-20.

481『出版と革命』（Печать и революция：1921 年-1930 年）:編集長は、1921 年～1929 年：ポロンスキイ 。挿絵は多く В. ファヴォルスキイが担当した。ルナチャルスキイも編集に参加。1924 年には、誌面を舞台に「形式的手法について」の論争、また 1929 年には「社会的注文」の論争シリーズが展開されている。

482『赤い畑』（Красная нива）：新聞『イズベスチア』のもとで発行された文学芸術雑誌。1923 年～1931 年。ルナチャルスキイが 1926 年～1931 年まで編集長を務めた。

483*О. Бескин.* Формализм в искусстве // Искусство.1933. № 3. С. 18.

484*О. Бескин.* Формализм в живописи.М., 1933. С. 138.

485糾弾の対象になった画家として、ラバス、コンチャロフスキイ、イストミン、ウダリツォーヴァ、トィシレル、ドレヴィン、フィローノフ等。クルーツィスは、芸術種が絵画ではなくポスターであったため批判の矢から外されている。

486[図 7]雑誌『創造』表紙　1933 年№3. 「アフル」の女性画家リャンギナの作品「より高く」が表紙絵に用いられている。本作品に触発されて、クルーツィスは透明感ある絵画的な作品「飛行機へ」（第 6 章[図 7-3]参照）を制作している。

487「4 つの芸術」（4 искусство：1925 年-1929 年）主に「青薔薇」・「芸術世界」を出自とした画家の団体。クズネツォフ、イストミン、ファヴォルスキイ他。絵画・彫刻・グラフィック、建築の 4 つの芸術全般が社会主義建設に加わり、そこで人々に美的感受の喜びを与えることを目的にした。

488「グループ 13」（Группа13：1928 年-1932 年）13 人を構成員とするグラフィック及び鉛筆画を創作分野とする画家グループ。「現代に相応しい造形言語の探求と、新旧アカデミズムとの闘い」を綱領にした。Н. クジミン、В. ミラシェフスキイ、ドレヴィン、ウダリツォーヴァ等。ふとした日常の美、自然の瞬間の美をテーマにした。権力から激しく弾圧された。ドレヴィンとウダリツォーヴァは、前述のアルタイへの出張後に、遅れて参加している。両者の画風は「グループ 13」と全く異にしている。

足を特有の言葉で罵倒している。

もう 1 冊注目すべき書籍が、ベスキンの監督のもとに芸術学者マリア・ブーシとアレクサンドル・ザモシキンの共著で書かれた『ソヴィエト絵画の道　1917 年-1932 年[489]』(1933 年) である。この論調も上記と同じくフォルマリズムとモダニズムへの激しく、そして一本調子の糾弾である。その中で、マレーヴィチ、スエチン、クリューンそしてフィローノフ、ドレヴィン、ウダリツォーヴァが、名指しで非難されている。特にマレーヴィチのスプレマチズムの流派に対しては、次のように記されている：

「大衆と会話する言葉、経済と人間意識の大改造を描写する言葉、そして創造的な言葉を 15 年間持たなかった人々、それがフォルマリスト-構成主義者の芸術家マレーヴィチ、クリューンそしてスエチンである。マレーヴィチの空間的な「スプレマチズム」、「アルヒテクトン」、「レーキを持った女性」; クリューンの「空間的クビズム」「静物画」; スエチンの絵画的描写の「白い丘」、絵画シリーズ「束」、これらがスプレマチズムを構成するものである。ここ数年のマレーヴィチとクリューンの手法―それは（すでに 32 年決議で：大武）閉鎖されたグループの手法である。可視的世界の分解とデフォルメ、「物たち」の諸要素の分析的探求、絵画のあらゆるテーマからの解放―これが彼らの最近の作品の傾向である。[490]」

著者は、ここにアヴァンギャルド芸術の問題を 3 つに総括している―可視的世界の分解とデフォルメ、「物たち」の分析的探求、絵画のあらゆるテーマからの解放―これらは、1935 年 12 月に MOCCX で行われた生産芸術の粛清において（後述）、MOCCX 理事会にクルーツィスが提出した自己批判書の中にそのままの言い回しで記されている。彼らは的確にモダニズム芸術の特徴をとらえ、そしてそれを、その糾弾のためのステレオタイプ的言い回しに転化させている。（下線：筆者）

もう 1 つ、「社会主義リアリズムとはいかなる芸術か」という問いに対して最も論理的な回答を出しているのが、雑誌『文学批評』(1934 年 11 号) に載る芸術学者Ｂ．グリッブの論文「美についてのヴィンケルマンの教え[491]」である。

社会主義リアリズムとは、何を手本とするのか、それは革命前リアリズムである移動展派が唱えるリアリズムと異なるのか、アヴァンギャルドとはどのような位置関係にあるのかを 1 つの論文の中で十分に説明している：

ギリシア古代美術の「高貴な単純さと静かな偉大さ」に美の本質を見いだし、その復興運動としてのルネサンス、そして新古典主義の様式をそこから導いた 18 世紀ドイツの美術史家ヴィンケルマン[492]の美学を、グリッブはソヴィエトの目指すべきリアリズム芸術と定義する。

グリッブは、展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」で、社会主義リアリズムの生みの親ゴーリキイが芸術家たちと懇談する中で語った以下の言葉を引用して論を進める；

「ソヴィエトの新しい人間が芸術の中で理想化されることを芸術家たちは忌避してはならない。・・・我々は、芸術家の理想化にふさわしい人間であるから。なぜなら我らは・・すばらしいそ

---

[489] *Буш М. и Замошкин А.* Путь советской живописи 1917-1932. М., 1933. С. 207.

[490] Там же. С. 159.

[491] *Гриб В.* Учение Винкельмана о красоте // Литературный критик. 1934, №11, С. 68.

[492] ヨハン・Ｊ・ヴィンケルマン（Johan J .Winckelmann:1717 年- 1768 年）18 世紀ドイツの美術史家。『古代美術史』(1764 年) の著作によってギリシア芸術に光を当て、ルネサンス、新古典派の様式の理論的支柱になった。ここでいう新古典派とは、フランス革命後のナポレオン帝政期を頂点とする様式を指している。

して、奇跡的なことを成し遂げたのであるから・・・わが国の現実を作った人々を、あるべき姿に（理想化して：大武）描写するのは必然である」

ここでグリップは、ゴーリキイの説く「ソヴィエトの新しい人間をあるべき姿に（理想化して）描写する」ことを、ギリシア古典古代様式によって描写することに引き寄せる。その上で「ヴィンケルマンの理想は、生活の中に感知し得ない抽象性であり・・・理想主義的リアリズムであり・・・生命力の無いドグマ」であると否定し、それに対してソヴィエトの人々の理想（目的）は「現実的な、実現可能な、そしてすでに実現しつつある理想（目的）である」とする。

その上で、グリップは革命前移動展派リアリズム、左翼芸術そして社会主義リアリズムの相互の関係を次のように記している：

「ペローフ[493]と移動展派の画家」を始点に持つ革命前リアリズムを「議事録的リアリズム」（протокольный реализм）と名付け、「議事録的リアリズムは、“左翼流派”との闘いにおいて進歩的役割を果たした」とする。なぜなら「“左翼流派”は、・・・帝国主義ブルジョア絵画の退廃的作品を、ソヴィエト絵画の中に受容することを試みている。議事録的リアリズムは、キュビズムや表現主義に対して、・・・労働者大衆に分かりやすく・・・全ての人が理解できる絵画言語で描写せねばならないこと、そのために・・・“デフォルメ”や“主観的放縦”は・・・決して認められないということを固守した」として議事録的リアリズムを大きく評価する。

しかしその後に、「“左翼”の潮流が最終的に名声を失った今、議事録的リアリズムもその有用性を失った。（なぜなら）それは・・・勝利のパトスの集中的なエネルギーを捉えることができないからである。」と述べてすぐに格下げする。そして「・・・社会主義リアリズムは、戯言の“デフォルメ”を必要とせず、その課題は写真（フォトモンタージュを指す：大武）との競争にあるのでもない。・・・社会主義の芸術家であるリアリストは、ギリシアとルネサンスの偉大な芸術の見本を・・・自らの眼前に置くべきである。」として、ギリシアとルネサンスそして新古典派という目標にたどり着いている。

最後に社会主義リアリズムの描写法について「（社会主義リアリズム）芸術の方向性はどこにあるのか？」という問に対して、「（それは）どうでもいいことである」として次のように述べる：

「新しい社会主義（社会）の関係性の中に・・・生まれ出た英雄的描写において、・・・“新しい”フォルマリズム的偏見を克服しさえしていれば、・・・そして未来を予兆することを第１の条件にしてさえいれば・・・それはどうでもいいことである」。

ここに社会主義リアリズム芸術家は、ギリシアとルネサンスそして新古典主義という偉大な芸術を自らの目的とすべきこと、そしてフォルマリズム的偏見を克服し、未来を予兆していれば描写手法は問題の枠外であるとしている。

４．討論

「1932 年 4 月決議」採択の２ヶ月後に、9 つの部を持つ MOCCX が設立された。さらにその半年後の 12 月 12 日、MOCCX 管轄下の「芸術家クラブ」においてこの 9 つの部をまたいで、モンタージュを創作手法にする芸術家たちの報告討論会が開催されている。報告者はプロエクチオニズム（後述）を主張する画家Ｃ．ニクリーチン、議長が旧「オスト」の画家 II. ウィリアムスであり、こ

[493]ヴァシリイ・ペローフ（Перов В.: 1834 年-1882 年)風俗画を創作分野にする移動展派画家。

こにクルーツィスはフォトモンタージュを手法とするポスター画家として参加している。

後述のようにこの討論は、その後のクルーツィスの命運を左右するものであった。ここに彼の手法「アジテーション政治フォトモンタージュ」及び理論は、討論参加者のほぼ全員から否定的評価を受け、それが 1936 年初頭のクルーツィスのフォトモンタージュ手法の放棄と社会主義リアリズム絵画への転向の原因になっている。次節で検討の素材になるのがこの「芸術家クラブ」における「討論」の内容、特にクルーツィスの主張である。

討論は MOCCX に特有のものではなく、スターリン体制全体を特徴づけるシステムであった。「討論」とはどのようなシステムなのだろうか[494]。討論に相当する名称は、集会（Собрание）、審議（Обсуждение）、討論（Дискуссия）など多くあり、これらの中で展開された討論形式の 1 つが「批判と自己批判」である。それは外からの批判の無かったボリシェヴィキ（共産党）の党内の不一致を解決し、党員自身の過誤を修正する手段であり、いわゆる「党内民主主義」と呼ばれるものである。マルクスにもレーニンにもルーツを持たないこのシステムは、革命前から存在し 1920 年代に入って一定の形式を持っている。

「批判と自己批判」の討論が社会政治的に意味を持つようになるのが、1928 年 3 月の「ブルジョア専門家」の怠業陰謀の摘発によるシャフティ事件に端を発する「階級闘争」激化の時代潮流である。「自己批判」はこの時代の中心的な言辞（スローガン）となり、さらにスターリンによって強力なキャンペーンに引き上げられている。それは第 1 次 5 ヵ年計画と農業の集団化が指示された第 15 回党大会（1927 年 12 月）のスターリンの演説「前進したいからこそ、我々は、誠実な革命的自己批判を最も重要な任務として提起しなければならない」の発言にあった。

集会・審議・討論などの様々なレヴェルの討論は、それに対応する目的と行動様式が夫々決められていた。その中で討論（Дискуссия）は、当局が未決定の学説等について参加者に弁論を競い合わせ、一定の合意のもとに定式化することを目的とし、「一定のルールに基づき、オープンな論争ゆえに儀式ゲームと呼ぶにふさわしい文化的儀式[495]」であり、スターリン体制に特質をなすシステムであった。討論の目的の 1 つは、イニシエーション、つまり個人に集団への帰属感を与えること、2 つ目が内部の敵を暴き告発するためのテロルであった。この儀式には条文がなく、しかし人々は何らかの規則があるという認識を共有していた（内部倫理）。

儀式は上級者の発議によって開始され、議長が開会を宣言する。最初に報告者が登壇し意見を述べ、それに対して参加者が批判を展開する。批判される側は、その批判に返答しながら、最終的には「自己批判」として自説の撤回を促された。最後に報告者が討論の設定に対して謝辞を述べ、議長が閉会を宣言する。一定の芸術家にとって自己批判は、「自分に妥協すればフォルマリズム批判という茨の道を回避できる、・・・落とし穴[496]」であった。

MOCCX は、党決議や新聞の記事の内容に対応した討論のためのフォーラム的な機能を備えた組

---

[494]ここでは、主として以下を参考にした：Alexei Kojevnikov, “Rituals of Stalinist Culture at Work: Science and the Games of Intraparty Democracy circa 1948,” *Russian Review* vol. 57 (1998), pp. 25-52.

松井康浩『ソ連政治秩序と青年組織』九州大学出版会、1999 年、259-270 頁。

[495]Kojevnikov, “Rituals of Stalinist Culture. p. 25.

[496]Bown, *Art under Stalin*, p. 119.

織でもあった。「MOCCX で開催される討論のすべては、反フォルマリズム・キャンペーンで構成され、どの討論も（社会主義リアリズムという：大武）福音を説くための口実[497]」であった。

第 3 節 報告討論-その 2：モンタージュ手法とフォルマリズム批判

1. ニクリーチン報告討論会

前述のように 1932 年 12 月 12 日、MOCCX の「芸術家クラブ」において、モンタージュ手法に関係する芸術家（主な発言者約 13 人）が招集され、ニクリーチン[498]を報告者にして、その主張「多重リアリズム」(絵画モンタージュ）が社会主義リアリズム芸術に相応しいかを検討する討論集会が開催された 。クルーツィスはこの討論会に、「アジテーション政治フォトモンタージュ」を手法とするポスター画家の 1 人として参加している。

「1932 年 4 月決議」によって、芸術家の統合の対象がポスター画家からより広い領域の芸術家に跨ったことに伴い、フォトモンタージュを初めとして、モンタージュ手法を用いる様々な領域の芸術家に対して､その手法についてある一定の合意に至らせることがこの討論の主要な目的であった。

議長を含めて 13 人の発言者は、ほぼ全員「ヴフテマス」を卒業したアヴァンギャルド第 2 世代から成り、そこに党からの派遣者と思しきものが 2 人加えられている[499]。激しいやり取り、揚げ足取り、ブラックジョークに溢れ、その論点は芸術的視点に立つものはごく僅かで、社会主義リアリズムに基づく政治的視点によるものが中心になっている。報告者ニクリーチンの絵画モンタージュが当然問題の焦点になるはずであるが、討論全体の方向はクルーツィスの「アジテーション政治フォトモンタージュ」への批判に向けられ、さらに通常は報告者または議長が行う「閉会の辞」に当たる言葉を参加者の 1 人にすぎないクルーツィスが行っている。

最終的にニクリーチンの手法は、この討論において一定の留保と共にほぼ全員から承認され、他方クルーツィスの手法は、描写法も理論も共に激しい批判の的になり、全員による暗黙の否定に至っている。しかしニクリーチンとクルーツィスは、1935 年に共に自らの手法による創作活動を上からの力によって途絶を余儀なくされている。つまりクルーツィスは、フォトモンタージュが完全に否定された後、1936 年初頭に社会主義リアリズム絵画に転向している。他方ニクリーチンは自作品「古きものと新しきもの」[図 8-3]が問題にされ、フセコフドージニク（Всеко-Художников: 全ロ芸術家協同組合）の判決によって展覧会等の創作活動がすべて差し止めにされている。

このことからこの討論の対象は、2 人つまりニクリーチンとクルーツィスであると想定される。前者が絵画モンタージュ､後者がフォトモンタージュを手法とし､両者ともに構成主義を出自とし、芸術作品による民衆へのイデオロギー扇動を創作活動の目的にしている。

この討論の論調は、その後（1933 年）の MOCCX ポスター部事務局会議の議事内容とその決議に的確に反映されている。1933 年以後、ポスター部事務局の「フォトモンタージュ派」勢力は、

---

[497]Ibid. p. 119.

[498]ソロモン・ニクリーチン（Никритин С.：1898 年-1965 年) キエフ生まれ。1917 年、キエフにあるエステルのアトリエで学ぶ。同年ニジンスキイのバレエ公演の舞台装飾にたずさわる。1920 年「ヴフテマス」に入学、カンジンスキイのもとで学ぶ。1922 年、プロエクツィオニズムを主張。1935 年絵画「古きものと新しきもの」が問題にされ、その後公的創作活動は禁止された。

[499]当時、公的な会議に、会議関係者以外の外部の者（多くの場合 2 人、権力からの派遣者）が参加するようになっている。*Шалба Виталийсв*. Латышшские художники в Москве. С. 178-199.

「絵画派」勢力によって次第に疎んじられ、事務局メンバーの構成員から放逐され、最終的には、「1931 年 3 月決議」の 5 周年記念展覧会（1936 年 3 月に展覧会「社会主義の工業」として予定されたが、実際にはクルーツィス逮捕後の 1938 年 1 月に開催された。）の開催を前提にして、生産主義芸術の洗い出し作業（粛清）が指示されている。その矛先は、生産主義者クルーツィスに向けられ、それがフォトモンタージュ手法の放棄と社会主義リアリズム絵画への転向に至らせている。

討論の内容に入る前に、ニクリーチンが主唱する「絵画モンタージュ」（「多重リアリズム絵画」）の背景である概念プロエクツィオニズムについて触れたい。

ニクリーチンは、1920 年に、新設された「ヴフテマス」に入学し、カンジンスキイのもとで学んでいる。前述のように（第 1 章第 4 節参照）同年 5 月に設立された「インフク」においては、アヴァンギャルド芸術家たちによって、新しい芸術を求めて「絵画が絵画として成立するための根本的要素」をテーマに、9 回にわたる討論（1921 年 1 月～4 月）が進行中であった。その討論のなかから、絵画の根本的要素を素材の組織化つまり構成にあるとする構成主義が出現している。ロトチェンコ、ステパーノヴァ、ポポーヴァ、ガン等を中心とする構成主義者たちは、この討論の過程のなかで理論としての生産主義と結びつきながら、芸術実践（構成主義）と理論（生産主義）を両輪とする生産主義芸術を創出している。その主要なテーゼが、ブルジョア芸術としてのイーゼル絵画の否定であった。

「ヴフテマス」と「インフク」を舞台にしたこの芸術運動の中で、ニクリーチンは「イーゼル絵画の否定」に対抗して、新しい絵画手法を求めて「プロエクツィオニズム」（1921 年～1925 年）を主唱し、次のように宣言している：「プロエクツィオニストは、服やベッドのような日用の必需品を規格化することに熱中する構成主義を批判する。さらに笑える近頃の熱狂ぶりは、「生活建設」の主張である！！！生活は必需品の物品で決定されるのではなく、1 つは技術的に高い生産手段で、2 つ目は生産の組織化によって、3 つめは世界洞察の明晰さによって決定される。この 3 つの道を行くのが絵画を分野とするプロエクツィオニストの道である[500]」（1922 年宣言文）。

高い技術による生産、生産の組織化、世界洞察（イデオロギー：筆者）等の用語に現れるように、それは構成主義に根を同じくし、構成主義の絵画バージョンと言い得る芸術潮流であった。

プロエクツィオニストたちは、ニクリーチンを中心に、ボクダーノフの思想をもとにプロエクツィオニズム劇場（1925 年～1932 年）を設立し、舞台構成の主要な原理にモンタージュを用い、ビオメハニカ・ザーウミ言語・音響学等の手法による時事寸劇を演じ、自らのイデオロギー表現をめざしている。このプロエクツィオニズム劇場の設立を機にニクリーチンとプラクシン[501]以外のメンバーたちは、新たに「イーゼル画家協会（「オスト」[502]）」を設立し、そこに移っている。

以上からこの討論の目的は、モンタージュ手法を用いる流派の中で、特に社会的志向性を強く持ち、イデオロギーの描出を目指す 2 つの流派、つまり絵画モンタージュとフォトモンタージュを俎

---

[500]*Сарабьянов.* Энциклопедия русского авангарда. Т. 2. С. 155-159.

[501]ミハイル・プラクシン(Плакшин М.: 1898 年-1965 年）ペテルブルグでユダヤ人家庭に生まれる。当地のオフタ芸術奨励協会美術学校（ОПХ）で神秘主義思想家ニコライ・リョーリフ（第 1 章第 1 節参照）の下で学ぶ。1916 年-1917 年軍役。1917 年赤軍に動員され、ウラルに配属。当地で軍アジプロ部に属しポスター・街路装飾に従事。ここでラバスと知己を得て、後に「プロエクツィオニズム」（メトド）に属した（1922-1924）。「ヴフテマス」出身。

[502]イーゼル画家協会（オスト：OCT）：1925 年にシテレンベルグ、ヴィリアムス、ラバス、ピメノフ等によって組織されたイーゼル画を目的とした団体。

上に置くことを目的とし、そしてより政治的・社会的に強い影響力をもつクルーツィスの様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」を第１のターゲットにしている。

報告討論会の参加者の構成は以下のようになっている：

・プロエクツィオニズムの絵画モンタージュ派：П. ウィリアムス[503]、M. プラクシン、A．トィシレル[504]

・生産主義によるフォトモンタージュ派　：クルーツィス、セニキン。

・映画モンタージュ派　：H．プルサコフ[505]、П．ジュコフ[506]、C．セミョーノフ[507]、

・舞台モンタージュ派　：M. サペーギン[508]

・旧「アフル」の流れをくむカリカチュア的モンタージュ：M. ヨッフェ[509]

これに加えて党からの派遣者と思しき２人（ブロステルマン、ペトロヴィリ）が発言者として参加している。またこの討論において、画家本人は参加していないが、重要な手法として話題に頻繁にのぼるのが、ドイツ共産党員のモンタージュ画家ジョン・ハートフィールドである（第 4 章第 2 節参照)。

2. 討論の内容

討論は、議長ヴィリアムスの言葉「リアリスト・グループの創作方法に関する討論を始めよう」から開始される。

まず報告者ニクリーチンが登壇し、検閲で拒否された 2 枚の自作作品「スターリン」(1931 年）と「討論」(1932 年）を会場の聴衆に提示して次のように報告する：「このシリーズは、数回の検閲の後に、手法は基本的に受け入れられたが、描写（作品）は受け入れられず、拒否された」。

その上で、自らの手法である「多重リアリズム（поли-реализм)」を、「線としてのキュビズムの力学を、平面に拡大したもの」そして「映画モンタージュのように、１つの絵画的プランとして統合したもの」と定義づけて、自分が用いる特殊な芸術用語としての形容辞・多重構想性・多量性・主観的解釈を次のように説明する：

503ピョートル・ヴィリアムス（Вильямс П.: 1902 年-1947 年）1909 年からメシュコフのアトリエに通う。1919 年-1924 年、「ヴフテマス」でカンジンスキイ、マシュコフ、カラヴィン、シテレンベルクの下で学ぶ。「オスト（OCT)」(1925 年-1930 年)メンバー。

504アレクサンドル・トゥシレル（Тышлер А.: 1898 年-1980 年）：1917 年-1918 年、「キエフ美術学校」でエクステルの下で学ぶ。1919 年内戦で赤軍として南部戦線に参加し、ポスター「ロスタの窓」に従事する。1921 年、「ヴフテマス」でファヴォルスキイの下で学ぶ。1927 年以後は劇場の舞台装飾を主に手掛けた。

505ニコライ・プルサコフ（Прусаков Н.: 1900 年–1952 年) グラフィック画家、映画ポスター画家。「スヴォマス」その後「ヴフテマス」の装飾応用芸術部で学ぶ。「青年芸術家同盟（オブモフ：ОБМОХУ)」「イーゼル画家協会（オスト：OCT)」に参加。ステンベルグ兄弟、ジュコフ等と共にモンタージュ手法による映画ポスター制作に従事。

506ピョートル・ジュコフ（Жуков П.：1898 年–1970 年)「ヴフテマス」で学ぶ（1917-1924)。モスクワの街路装飾に従事。ポスター制作、劇場装飾。1927 年から主に画家ナウモフと共に映画ポスターを制作。

507セミョーン・セミョーノフ（Семёнов С: 1895 年-1982 年)構成主義グラフィックデザイナー、ポスター画家。ウクライナ「ロスタの窓」に参加。1925 年モスクワに移り舞台装飾に従事。

508ミハイル・サペーギン(Сапегин М.: 1895 年-1953 年）「ヴフテマス」卒業後（1926 年）主に劇場装飾の分野で活動した。

509M. ヨッフェ(Иоффе М.：1897 年-1977 年) 1924 年「ヴフテマス」卒業。30 年代は、政治ポスター画家。「イゾギズ」ポスター部の長として指導的役割を担った。クラーギナの日記のなかに、クルーツィス宅をしばしば訪問する検閲担当の「イゾギズ」職員として登場する。

「創作のテーマに対して、一定の形容辞を選びだし、その形容辞からくる様々なイメージを素材として、画家は自らの主観によってさまざまに解釈する。それら解釈された素材を映画モンタージュのように多面的、多重的に何度も比較し、突合せる。それらの多構想性・多量性はリズムある複雑な騒音に変化し、最終的には思想（イデオロギー）の多面的イメージが成立する」。

イデオロギーのイメージについてニクリーチンは、自らの報告の最後で次のように締めくくっている:「地球上であらゆる鎖が引きちぎられるまさにこの時に､我々は工業技術運動の構成員であり、イデオロギーの伝達者である」。つまり「絵画モンタージュ」が目指すのは、イデオロギーの描出とその伝達である。しかしそのイデオロギーは､「レフ」の綱領としての生産主義とは異なり、ニクリーチン個人のイデオロギーである。

もう 1 つニクリーチン報告の基調を成すのは、1932 年決議に対する絶対的信頼と服従である。ニクリーチンは、「我々の洞察にとって何が大切なのか､・・・・造形部の政治的または哲学的な公式である｡」として決議そのものを、そしてそれを運営する体制そのものを受け入れている。そこには批判や疑問はみじんもない。この傾向はニクリーチンだけではなくクルーツィスも含めた、この討論に参加する芸術家全員にみられる傾向である。社会主義リアリズム芸術の前座としてのユートピア芸術「明るい道」を創造してきたアヴァンギャルド第 2 世代の芸術家には、この討論に限れば、1932 年決議に対する批判の声はどこにも見いだせない。

ここでニクリーチンの「絵画モンタージュ」を見てみよう。「イゾギズ」の検閲で否定された作品として討論に提示された「スターリン」［図 8-1］（1931 年）と「討論」［図 8-2］（1930 年）、そして全ソ芸術家制作者協会の判決によって、その後のニクリーチンの創作活動が禁止されることになった「古きものと新しきもの」［図 8-3］（1935 年）の 3 枚である。

＊ニクリーチン「絵画モンタージュ」



［図 8-1[510]］



［図 8-2[511]］



［図 8-3[512]］

・「スターリン」［図 8-1］：スターリンの目・鼻・口の周囲、そして顔全体の何層もの塗り、着衣の襟元の複雑な陰影、色彩が入り混じった複雑なグラデーションの背景。この多重性と目が描かれ

[510][図 8-1] C. ニクリーチン 「スターリン」1931 年
[511][図 8-2] 々 「討論」1930 年
[512][図 8-3] 々 「古きものと新しきもの」1935 年

ないスターリンのイメージが、ニクリーチンの彼への理解を表現している。

・「討論」［図 8-2］：ソヴィエト・ポーランド戦争の赤軍に指令を出すレーニンは赤いテーブルの前に立つ。しかし足下は不透明で混濁している。テーブル後ろに立つのは、騎馬の調教師そして売春婦という。彼女の手はテーブルの上に置かれ、他方テーブル角の男の手はテーブルの下に透けて見える。絵の中の主人公たち、そしてテーブルまでもが、固有の「形容辞」によって何層にもなって表現されている。

・「古きものと新しきもの」［図 8-3］：地球儀を手に持つ労働者は、スローモーションのように宙に浮いている。この世を仕切る新しい女神は、オーヴァーオールを着る労働者女性である。新しき女神は、古き女神であるヴィーナスに顔を向けるが、しかし彼女を見るのではない。古きものに決別するように､顔の方向とは逆の方向―新しき社会の方向に手を出し､それを指し示している。宙に浮く労働者は、手に持つ地球儀に見入りながら、新しき社会の地上すれすれに宙に浮き、その足は地についていない。ユートピアである新しき社会は、なぜか暗闇に満ちている。地べたに座る男は、腰まで下がった襤褸衣をまとい、前に置かれたコップを指さし布施を要求している。手に持つ皿は空である。

ニクリーチンは、「新しい社会」に対する自分の理解を、画面の中に一定のイデオロギー（批判）として描写することを試みている。ここには、1935 年という時代の芸術家の時代解釈が 1 枚の絵画として表現されている。それは権力と齟齬をきたし、この作品以後ニクリーチンは、公的活動を禁じられている。

＊

それでは、ここで討論の内容を確認したい。

ニクリーチンの以上の報告に対する批判は、まず彼が主宰するプロエクツィオニズム劇場のその右腕プラクシンの発言に続いて、ジュコフ・ブロステルマン・ヨッフェ・サペーギンの４人が発言する。彼らの主張するところは、ニクリーチンが提示した 2 枚の作品の難解さに対する批判、つまり社会主義リアリズムのテーゼの１つである「民衆に分かりやすい」という条件に反していることを一様に挙げる。

プラクシンはそれを「(見る者の中に）不協和音を起こし・・明晰な理解を阻害する。必要とされるのは、単一モーメントであり、それが芸術である。」と述べ、ブロステルマンはさらにそれを強調して「芸術の課題は、第２次５ヶ年計画の時代に大衆を社会主義建設に動員することである。ニクリーチンの芸術は大衆の動員を助けるだろうか？」と疑問を投げかけ、それに回答するようにハートフィールドの作品を取り上げ「彼は（画面を）多方向へ拡大させていない。・・・それが芸術である。」としてその「単一モーメント」を評価する。

ジュコフは、ニクリーチンとキュビズムとの関係に切り込んで、未来派との関係性を隠蔽すべきでないことを指摘して、「ニクリーチンの絵画が広い層のプロレタリアートにとって（理解が及ばず：大武)、歪曲されて理解されるのなら、(それは彼らにとって時期尚早であるから：大武）それを未来のための芸術にとっておこう。そしてニクリーチンを未来主義者と呼ぼうではないか」と述べる。ニクリーチンの絵画モンタージュは、現段階では民衆に理解不能であり、理解されうるのは未来である。ゆえにニクリーチンは未来主義（未来派）であるとして、彼の出自としてのアヴァン

ギャルド芸術を揶揄している[513]。

サペーギンは「我々が制作に用いる唯一の正しい手法は、比較よりもコントラストよりも偉大なものである。そのことをあなたたちは意識せねばならない」と述べ、最後に「同志ニクリーチンの作品に冗長さと過誤があるのであれば、我々の活動領域内でそれを是正すべきである」と締めくくる。ニクリーチンの過誤を是正させることを前提に、彼を擁護しようとする意見は複数の発言者から出され、最終的にニクリーチンは、大多数の出席者の賛意を得て批判の対象から逸らされている。

当然ながら発言者たちはニクリーチンへの批判を展開するが、しかしその途上でいつの間にか矛先はクルーツィスにすり替えられ、前もっての合意があるかのように彼の「アジテーション政治フォトモンタージュ」を議論の対象にしている。クルーツィスは、討論参加者のほぼ全員から鋭い批判を浴びている。その批判の要点は次の 3 点にまとめられる：

1 つは、ニクリーチンの作品の検閲に関する発言「手法（多重リアリズム）は受容されたが、作品は採用されなかったという奇妙な誤差」に対してプラクシンがそれら作品の難解さについて批判すると、すぐさま同じ「奇妙な誤差」を持つクルーツィスに方向を転換させ[514]、今度は批判の対象を「難解さ」からフォトモンタージュの「定められた目的から我々を逸脱させる傾向性」に移行させる。さらにプラクシンはその逸脱がなぜ起きるのかと問うて、「それは取り込めないものを 1 つの平面に取り込んでいる」として、単一モーメントに対する多モーメントの危険性を強調する。

しかし多モーメントについて、トィシレルだけが次のように芸術家としての本心を垣間見せている：「芸術に多モーメントも単一モーメントも存在しない。それは虚構である。多モーメントとは、作品を連想として見る者の感受のプロセスであり、我々のなかにある」。

しかし映画ポスター画家プルサコフがこの発言を受けて再び登壇してトィシレルに対して、「頭にカナリアの鳥かごを担いだ酔っぱらいのネップマンの虚言」と誹謗する。トィシレルの多くの作品は女性の頭に様々な物や人物をのせたモチーフで展開されている。そのような作品の 1 つがプルサコフの指摘した[図 9-1]の作品である。

この発言を受けて再びトィシレルが登場し、「フォトモンタージュは存在する権利を持っている。同志たちの作品を評価する。・・・しかしここに提示されたものは、危険で根本の所で誤っている。この方向に進んではならない。」と初めの発言を撤回して周囲の意見に同調している。トィシレルは、フォトモンタージュの芸術性を認めつつ、しかし画家の身にとってフォルマリズム批判の矛先が向けられることの致死性を予知し、それを忌避している。

＊アヴァンギャルド第 2 世代―トィシレル

---

[513]註 6 参照

[514]1931 年 6 月の「共産主義アカデミー文学・芸術・言語研究所」で行われた討論集会においてクルーツィスのフォトモンタージュは、全員一致で承認された。しかしクルーツィスの作品の多くは、描き直し及び検閲によって拒否された。「奇妙な誤差」とはこの事実を指している。



［図 9–1[515]］



［図 9–2[516]］

1920 年代半ばから 1930 年代前半にかけて、社会主義リアリズム芸術を予兆するように、新しい社会・新しい人間への社会全体の期待感は、アヴァンギャルド第 2 世代の画家たちにある一定の絵画潮流を創出させた。観衆が画面中に溶解してしまうような、ぼんやりとしたやわらかい光、そしてモチーフとして空飛ぶ飛行機の描写をその特徴としている。

＊

２つ目は、「アジテーション政治フォトモンタージュ」の様式の完全否定、つまり社会主義リアリズム芸術に相応しくない様式であるという主張である。

プラクシンは次のように述べる：「映画（モンタージュ）からフォトモンタージュへの移し替えは正しいか。このメカニズムの変移が、ハイブリッドな形式を創り出し、そしてそれが醜悪な特性を獲得している」。クルーツィスの手法は醜悪であり、光溢れる未来のユートピア描写である社会主義リアリズム芸術に相応しくないと主張する。この主張をうけて、党からの派遣者ペトローヴィリは、次のように端的に表現する：

「あなたたちは（明るい未来のユートピアを絵画によって提示することで：大武）我々を前進させねばならないのだが、（あなたたちの絵画は：大武）我々を前進させていない」。

画家はその作品の力で民衆を前進させねばならないとペトローヴィリは発言する。しかし「民衆を前進させる」という概念は、社会主義リアリズムのテーゼ「思想的に改造し教育する課題」にも、そして生産主義理論の「組織化（全芸術種の「実在的改造機能」）」にも通底するものである。ここに「政治的解決」の課題に於けるクルーツィスの生産主義の概念と社会主義リアリズムのテーゼの同一性が表れている。

３つ目がクルーツィスの理論への批判とその否定である。

党からの派遣者ブロステルマンは、クルーツィスの「アジテーション政治フォトモンタージュ」が基盤にする理論―「大衆の芸術」―を敏感に感知し、次のようにその意味を言い当てている：

「我々は非常に緊迫した局面にある。それは、ある芸術家グループが新手法によって政治とそのプロパガンダに影響を与えるための新しいジンテーゼを発見しようとしていることである。・・・・・

[515][図 9-1]トィシレル「頭にカナリアをのせる女性」1929 年

[516][図 9-2]トィシレル「飛行機と女性」1925 年

（それは）決然と追放せねばならない」。

ここでは社会の「改造」という点で社会主義リアリズムと通底するものの、しかしその方法論及び目的において異なるベクトルを持つクルーツィスのイデオロギーを的確に指摘している。

舞台芸術家サペーギンは、クルーツィスのフォトモンタージュの発展段階理論について、「レフ」の問題に遡って俎上にあげる：

「8 年前、我々は自分たちの描写芸術の問題で決裂した（「レフ」との決裂を指す：大武）。・・・我々は独占者たちの激しい発言を聞くのみであった。それは低い発展段階にしか達していなかった我々の芸術の前に、花開いたものであった。」・・・「私は同志 K・・・（原文まま）とセニキンが制作した、３人の労働者を配置し、彼らに赤旗を持たせて、それをフォトモンタージュと名付ける作品・・・それは原始的芸術作品の最も単純な作品である。」



[図 10[517]]

生産主義芸術理論の発展段階説に基づいて、歴史の最先端をいく者と自任していたクルーツィスは、今や社会主義リアリズム時代になって、その発展段階の最後尾に位置する全く遅れた者になったとして彼の発展段階説を批判する。そして最後尾に位置する原始的作品として指摘されたものが、クルーツィスが討論会に提示した作品[図 10]（第 6 章で再出）である。

それでは、これらの批判に対するクルーツィスの回答を見てみよう。

３．クルーツイスの主張

クルーツィスは、まず発言の冒頭で「ニクリーチンの説く「多重リアリズム」が、単に映画の原理を平面に移そうとするものであるならば、それは芸術潮流と言えるものではなく、イデオロギーと形式の寄せ集めにすぎない」とニクリーチンに対して釘を刺した後、フォトモンタージュの命脈を左右する抜本的問題であるフォルマリズム批判に対して次のように論陣を張っている：

「フォトモンタージュの原点は、ハートフィールドでもキュビズムでもない。徹頭徹尾そこで繰り返されるのはダダイズムの原理である」・・・「我々は、ダダイズムに基づくモンタージュ法を用いている。・・・モンタージュ法において唯一の例外がニクリーチンである。・・・彼は原理としてキュビズムを採用している」、さらに続けて「キュビズムは明確な原理を特徴としている。つまりピカソやレジェは明快な結論―構成主義・スプレマチズムーに至っている。ニクリーチンは、この構成主義とスプレマチズムの原理を採用し、それを単純に具象で埋め尽くしている。」

クルーツィスは、西欧由来のキュビズムとその所産としてのスプレマチズム及び構成主義を、一気にニクリーチンに結びつけ、彼を完全なフォルマリストとして画家グループから排除することを目指している。その上でクルーツィスは、ニクリーチン以外のモンタージュ芸術家たちをダダイズムの題目の下に一括りに集結させることを意図する。そして次のように述べている：

---

[517][図 10]クルーツィス　ポスター「万歳！何百万ものレーニンのコムソモール」1932 年

「1919 年～1920 年に我々はこの外来物（キュビズム：大武）からの解放のために激しく戦わねばならなかった。・・・その後、我々は偉大な前進を果たした。しかし今あなたたちは、我々をその外来物へ再び追いやろうとしている。」ここにクルーツィスは、外来物と闘ってきた自分たちを、なぜ再び外来物の勢力へ追いやるのかと哀願しつつ、ダダイズムの括りによるモンタージュ画家の団結を訴えている。

しかしなぜクルーツィスは、ダダイズムをこのように再評価したのだろうか。クルーツィスは、『イゾ・フロント』に載る自著論文「新種のアジテーション芸術としてのフォトモンタージュ」（1930 年）においても、そして論文「アジテーションとプロパガンダの手段としてのフォトモンタージュ」（1931 年）においても、ダダイズムを「アメリカの広告に源を発する広告-形式主義的フォトモンタージュ」と分類して西欧ブルジョア芸術の否定すべき芸術潮流とみなしている。しかし、ここに突然ダダイズムは、キュビズムから切り離されて肯定的に捉えなおされている。フォトモンタージュを擁護するためのクルーツィスの新たな（トリッキーな）ダダイズム理解は、その後 1936 年出版の『ソヴィエト大百科事典[518]』のクルーツィス執筆の「フォトモンタージュ」の項に、次のように明確に理論づけされている：

「資本主義諸国に於いて、フォトモンタージュは商業広告として出現した。ダダイストたちはそれを形式的な手段として用いた。こうして一方では、ダダイスト芸術家のブルジョア的-反動分子は、思想性のない、神秘主義的、ポルノ的な構成を作るためにフォトモンタージュを用いた。他方、戦争の危機的情況にある西欧において、ダダイスト芸術家のプチブル反抗分子的芸術諸派が台頭してきた。彼らは記録的機能を持つ写真を非論理的に並置し比較することを、伝統的美意識及びブルジョア合理主義に対する闘いの手段と見なした。」

クルーツィスはフォトモンタージュを、「戦争の危機的状況にある西欧において・・伝統的美意識及びブルジョア合理主義に対する闘いの手段」としてダダイストによって新たに生み出されたものと定義し直すことで理論武装し、フォトモンタージュを擁護している。

こうしてフォルマリズム批判をダダイズムによる理論武装でくぐり抜けた後、クルーツィスは、「おわりの言葉」の中で、生産主義理論及び自らのフォトモンタージュ手法についてその正統性を次のように敢然と宣言している：

「今私は、・・・新しい原理を見いだしつつある。なぜ新しい原理なのか？－（なぜなら）それが多モーメントの原理であるからである。・・・同志たちよ！原理が良いものであるのであれば、それを発展させようではないか。なぜならその作品によって、我々の空間の半分がとり替えられるとすれば、反対に人を倦怠させる作品は取り下げられるのだから。労農監督部と党中央委員会が従事するのはこのような問題である。必要なことは、人々が前進することを助けることである。我々は助けあわなければならない。」

クルーツィスはここで、「補完（未組織部分の組織化）」の理論を主張している：「アジテーション政治フォトモンタージュ」の様式で創作されたポスターによって空間の半分が取り換えられれば、ポスターの「補完」によって社会主義化は促進され、より早く「社会主義の完成」に到達するのである。さらに芸術作品の使命は、「組織化」の方向を「合目的性」として人々に示すことである。こ

[518] *Клуцис Г.* Фотомонтаж // Большая Советская Энциклопедия. 1936. т. 58. С. 322.

のことをクルーツィスは、「人々が前進することを助ける」と言い直している。クルーツィスは、ここで変節することなく、自らの生産主義理論の要点を愚直に述べ伝えている。

さらにクルーツィスは、「補完」の作用を労農監督部と党中央委員会が従事すべきものとしている。つまり政府及び党に対する批判も疑問もなしに、自らの生産主義理論である「組織化」と国家の政策を同心円状にあるものと捉えている。

以上からニクリーチン報告による討論会は次のようにまとめることができる。

―小括―

クルーツィスは、1932 年 12 月 12 日の討論によって、生産主義理論及び様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」は、ほぼ全員から完全に否定された。しかし体制及び権力に対して楽観的であり、それに対する疑問・批判はほぼ見られない。イデオロギーに関しては、生産主義理論、特に「補完」及び「組織化」の理論―クルーツィスの中心的イデオロギー「労働者・労働者女性が歴史を創造する」―を堅持している。

第 4 節　討論後の MOCCX ポスター部の潮流

・事務局会議議事録にみるクルーツィスの動静[519]

前述のモンタージュ手法についての討論会において、クルーツィスの様式「アジーション政治フォトモンタージュ」も、そして生産主義理論も、討論に出席した芸術家たちほぼ全員から否定された。しかしこの否定は、決して法的拘束力を持つものでも、MOCCX 全体の決定事項でもない。しかしこの討論の方向性は、MOCCX 内の、そして体制内の、暗黙の合意として、人々のモードのなかに合流している。それを示すように、この方向性はその後の MOCCX ポスター部事務局会議の討議とその決議の内容の中に、一定の事実となってはっきりと現れている。つまり、この方向性が MOCCX ポスター部内のフォトモンタージュ派と絵画ポスター派の対立の激化を招き、そしてフォトモンタージュ派をポスター部事務局から放逐し、最終的に 1935 年 12 月 20 日に開催された「肖像画のコンフェレンスの調査に関する MOCCX 理事会報告」を議題にするポスター部拡大会議において「生産芸術」の息の根を完全に止めているからである。ここにクルーツィスは、フォトモンタージュを放棄し、社会主義リアリズム絵画への転向を余儀なくされている。

クルーツィスの社会主義リアリズム絵画への転向は、自らの意志によるものではなく、上からの一定の裁定に対応したものであったことを確認するために、MOCCX 事務局会議録をその日付を追って経緯を見ていく（便宜上、時系列に番号を振った）

１．1933 年 1 月 28 日 / ポスター部事務局会議

ニクリーチンの報告討論会を 12 月 12 日に終えた翌年 1933 年、その年初めての事務局会議は 1 月 28 日、デイネカを議長にして開催されている。

議題を１.「イゾギズ」の検査について、２.「イゾギズ」職員ヤコブレフの報告　３．雑誌「ポスター」の編集について　４．新メンバーの受け入れについて、として通常の業務が載せられている。

---

[519]РГАЛИ, ф. 2943, МОССХ. оп. 1, 1972, л. 6, 1933. 2. 26.　　ф. 2943, МОССХ. оп. 1, 1975. 24-30. 1935г.

特に「イゾギズ」の問題は、そこが検閲と共に出張費も含む金銭の管理も担っていたために、恒常的に議題に上る項目であった。本議事録には、「イゾギズ」職員ヤコブレフの報告が記録されておらず、「イゾギズ」側からの返答は不明であるが、その管理体制に対する不満がセニキン・クルーツィスそしてデイネカの 3 人から出されている。

絵画部に比べてポスター部が様々な点で不遇であることを問題にしているが、後者 2 人の意見は、内容の点で対照的である。デイネカが、ポスターの印刷枚数の拡大と（絵画部との）平等化、金銭的な保障、アトリエと実験室の施設の要求などの現実的な問題の具体的解決を求めているとすれば、クルーツィスは、現実的問題よりは芸術の本質的な問題及びその正論的な解決方法を求める傾向を持っている。本会議ではクルーツィスは、芸術家を構成員とするソヴィエト芸術劇場の創設、現代的ポスター制作のための協議会の立ち上げ、やっつけ仕事との闘い等を挙げている。このように問題の本質を愚直に追求する性向は、この議事録に載るクルーツィスの発言に多くみられる傾向である。

本速記録に載る出席者の構成は、全 7 人中 5 人がフォトモンタージュ派、残る 2 人が絵画ポスター派になっている。20 年代前半の構成主義の映画ポスターの全盛、そして第 1 次 5 ヵ年計画時のフォトモンタージュによるパトスあふれるアジテーション・ポスターの優勢―それらの事実は設立間もない MOCCX のポスター部の勢力地図に明確に反映されていた。つまりフォトモンタージュ派は、革命直後の内戦期のアジテーション・ポスターを源流にする絵画ポスター派を大きく凌ぐ勢力を作りだし、ポスター部事務局メンバーの殆どをフォトモンタージュ派が占有する状況を作り出していた。

そのことは、フォルマリズム批判が一層強まる中、同じポスター部にあるモール・デイネカ等を中心とする絵画ポスター派にとって、フォルマリズム批判の火の粉を被る危険を意味していた。また視点を変えれば、MOCCX のフォルマリズム批判の牙城である理論-芸術学部の長ベスキンにとっては、ポスター部は MOCCX 内の最も危険なゾーンであった。そのことは、次回 4 月 2 日のクルーツィスを議長にした事務局会議の議題に現れている。

２．1933 年 4 月 2 日 / ポスター部事務局会議 / 議長クルーツィス

議題：１．展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」について　２．事務局メンバーの綱紀について
３．デイネカからの連絡

同年 6 月 27 日からトレチャコフ美術館で開催予定の展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」は、前述のように 1932 年 4 月決議と対を成す社会主義リアリズム絵画のプロパガンダを使命とする国家規模の大展覧会である。その中心的オーガナイザーの 1 人が、MOCCX のフォルマリズム批判の旗手ベスキンである。クルーツィスは、本会議で展覧会の運営委員の 1 人に選ばれ、またフォトモンタージュ派の中で最多の 13 枚のポスターを展示している。

この会議の最主要な議題が「２．事務局メンバーの綱紀について」の問題である。
まず議題 3 の報告としてデイネカが次のように報告する：

「事務局がフォトモンタージュ画家によって構成されているために、我々が彼らを擁護していると（外部から）非難されている。・・・それは（フォトモンタージュ派の事務局の独占：大武）中央委員会決議に矛盾する」・・・その解決として「フォトモンタージュ派は絵画派と共同制作すべきで

あり、それは創作として等価である」。

写真の断片の繊細な切り貼り作業というフォトモンタージュ手法の特徴[520]と「集団主義」の思想から、クルーツィスのグループ内では、20 年代当初から共同制作はよく行われたことであった。クルーツィスは、セニキン、ピヌスそして妻のクラーギナと共同制作を行っている[図 11-1]（セニキンとの共同制作)。しかしデイネカが主張するフォトモンタージュ派と絵画ポスター派との共同制作は、ニクリーチンの報告討論会の結論である「フォトモンタージュの否定」の延長線上に位置するものであり、その意図はフォトモンタージュ手法を社会主義リアリズム芸術に融合消滅させることであった。事実、絵画ポスター派の大御所モールとセニキンの共同制作の作品[図 11-2]ではフォトモンタージュ・ポスターの対角線・縮尺の組み合わせ・統合などの要素はすべてなくなり、絵画を写真に替えただけの作品になっている。

クルーツィスはデイネカのこの提案に対して、「それはフォトモンタージュ派内部の共同制作とは本質的に異なるものであり、芸術活動ではない」と強硬に反対し、「(そのような提案をする：大武）デイネカはポスター部の指導者としてあり得ないことである。・・・ポスター部の長からデイネカを引き下ろす案を MOCCX 書記局に提案する」と主張した。それに対してデイネカはすぐに呼応して、ポスター部事務局員 10 名の内のフォトモンタージュ派 5 名全員を除名させる案を提案した。しかし意見の分裂により未採択に終わっている。



[図 11-1[521]]



[図 11-2[522]]

[520]フォトモンタージュの制作は、実際に写真を細かく切り貼りする手作業であった。切り貼りの跡は線として作品上に残った。画家たちはそれを“縫い目”と呼んだ。“縫い目”の荒々しさがフォトモンタージュの表現力の 1 つであった。

[521][図 11-1] クルーツィスとセニキンの共同制作「活動家達よ、学べ！細胞に行って忠告をもらえ！」 1927 年

[522][図 11-2] Д. モールとＣ．セニキンの共同制作　「ソ連は世界最大の社会主義農業国」1938 年

３．6 月 3 日 / ポスター部拡大会議 / 議長デイネカ

通常のもの以外の議題として、「社会主義リアリズムに関するポスター画家による報告討論会の開催について」が挙げられる。クルーツィスはその討論会に際して、討論会の企画、そこで報告「生産的芸術における社会主義リアリズム」を行うこと、その報告の補助を画家コグウト他 1 名が担当すること、事前に報告の内容を MOCCX 理事会に通知することの 4 点が課されている。

コグウトは、絵画ポスター派の大御所モールと並ぶ内戦期ポスターの大家である[図 12-1]。「生産の芸術」の討論の補助にコグウトが指定されたこと、報告の内容を事前に MOCCX 理事会に通知することは、クルーツィスに対するある一定の牽制を張ることを意味している。

ここに見るように「生産主義」・「生産の芸術」という用語は、1932 年決議以後、あらゆる芸術団体が解散された社会主義リアリズム定立後も散見し、1933 年～1935 年の MOCCX 議事録に限って言えば、それはフォトモンタージュを代表する芸術家クルーツィスに結び付けられて登場し、それはさらに「レフ」及び未来派につながるイデオローグというニュアンスが含められている。

＊コグウトとクルーツィス



[図 12-1[523]]



[図 12-2[524]]

内戦期ポスターの代表的画家コグウトは、人々に革命の意味を伝え、内戦への士気を高めるために、民衆に身近にあるルボーク画やイコンの描写要素を用いて民衆にアピールする。同時期の 1920 年にクルーツィスが制作した「新しき世界と古い世界」では、すでに写真をコラージュし、スプレマチズムの円を用いて画面の構成による描写表現を志向している。

＊

４．7 月 7 日 / 事務局会議 / 議長クルーツィス

[523][図 12-1]コグウト「同志たちよ！我々は武器で敵を打ちのめした。労働でパンを得よう。みな仕事にとりかかろう」1920 年

[524][図 12-2]クルーツィス「新しい世界と古い世界」1920 年

本議事録は、23 人の名前が書かれた出張者リストになっている。行き先は記入されていない。フォトモンタージュ派は、クルーツィス・クラーギナ・ピヌス・セニキン、そして絵画ポスター派は、コグウト・モール等がリストアップされている。その中に交じって、当時新たな画風―風俗画的作風を特徴とする若い世代の画家グループが登場してきている。その 1 人マリア・ボロンは、一貫して女性をテーマにし、明るくやわらかい色調を用いて、女性の重い労働をユートピアというオヴラートで包むような、社会主義リアリズム様式の女性労働者バージョンを創り出している[図 13-1]。

当時ロシア初のダダイスト・クルチョーヌィフの影響を受けて、社会的問題、特に女性や民族の平等の問題に目を向けていたクラーギナの作品[図 13-2]とボロンの作風を比較する時、両画家の志向性の違いは明らかである。前者は、集団化における女性の力のユートピア的な可能性を謳い、後者は女性の労働の可能性に目を向けている。

＊マリア・ボロンとクラーギナ



[図 13-1[525]]



[図 13-2[526]]

＊

５．7 月 15 日 / MOCCX 書記局及びポスター部合同会議 / 議長オシポフ

7 月 15 日の本会議が、クルーツィスにとり事務局会議メンバーの一員として会議に参加する最後になっている。これ以後クルーツィスの発言は会議速記録からなくなっている。つまりこの会議の中で唐突に行われた事務局員の再選挙でクルーツィスは落選している。

議題は、１．デイネカから―ポスター部事務局の業務報告

---

[525][図 13-1]マリア・ボロン「集団農場の中に集団的慣習を打ち立てよ」1931 年（2017 年 3 月レーニン図書館造形印刷部にて筆者撮影）

[526][図 13-2]ヴァレンチナ・クラーギナ「女性突撃作業員たちよ、突撃作業班を強化せよ、技術を習得せよ、プロレタリア専門員カドルを拡大せよ。」1931 年

２．ポスター部に関する MOCCX 監査委員会報告

３．ポスター部事務局の再選挙について

MOCCX ポスター部設立 1 周年を迎えて、長のデイネカは MOCCX 理事会を巻き込んでポスター部の総括、つまりフォトモンタージュ派の粛清を目指している。

デイネカは次のように主張する:「ポスター部 78 人の画家は夫々の課（セクツィア）に分かれて、一連の業務を行ってきた。しかしどの課も・・・仕事はほとんどなされなかった。会議も事務局員の欠席が目立ち、常時出席するのはデイネカ・モール・クルーツィスの 3 人だけである。ここ 3 カ月間、ポスター部は機能停止の状況にある。その原因は、フォトモンタージュ派と絵画派との分裂抗争、フォトモンタージュ派による事務局の独占そして彼らが全く仕事をしないことにある。

その罪科は、ポスター部の分裂を看過し蔑ろにしてきた MOCCX 理事会に、そしてフォルマリズムの批判を絵画だけに集中させポスターに波及させなかった理論-芸術学部長ベスキンにある」と主張した。これに対して MOCCX 監査委員会（ревизионная комиссия）から、仕事の活性化、グループ間の闘争の根絶の解決を目的としてポスター部事務局メンバーの改選が提案された。

絵画部の大家であり党のエイジェントであったリャジスキイは、これに対して次のように賛意を示している:「・・・ポスター部は造形芸術の前線の重要な砦である。ポスター部がなし得ない活動を担うのが絵画部である。重要な政治的前線であるポスター部の分裂を許容してはならない。我々は事務局員を改選すべきである。」

ここにクルーツィスは、リャジスキイ対して次のように反論する:「リャジスキイは官僚的である。なぜならポスター部を重要な政治的前線としながら、展覧会ではポスター画家を運営委員に選ばず、展示するポスターも内戦期のものに集中し、今現在の作品は展示させない。絵画部の作品自体がポスター部のそれに大きく劣っている。我々が一連のすばらしい新事業を手掛けてきたのだ。」。

クルーツィスはここで、「一連のすばらしい新事業」、つまり新様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」を作り出した者、そしてそれは歴史的発展段階理論の最先端を行く芸術であることを主張しリャジスキイを官僚的であると批判する。しかし唐突な事務局員改選の提案に対しては、MOCCX 理事会が事務局会議を放置して業務を遅滞させたとして「事務局の労働の非生産性を看過できない」と正論を述べてデイネカの案に全面的に賛成している。

デイネカは、これに対して「ポスター画家の仕事は非常に困難である。しかし絵画部の画家の仕事と比較してはならない」と述べて、クルーツィスの生産主義に基づくイーゼル絵画否定の思想を柔らかく牽制している。

選挙は直ちに挙行され、当選者全 9 人の内、フォトモンタージュ派は、セニキンとエルキンの 2 人であり、ここにクルーツィスは落選している[527]。不思議なことに、議事録中の投票数が記された被選挙人リストの中にクルーツィスの名もその投票数も記されていない。さらに議事録最終ページに通常直筆で記される参加者のサインの中にもクルーツィスのサインはない。絵画ポスター派の長デイネカに匹敵するフォトモンタージュ派の大家クルーツィスが落選した状況を示唆するものは何も記録されていない。フォトモンタージュ派勢力はここにポスター部事務局からほぼ放逐されている。これ以後クルーツィスの名が議事録に登場するのは、議題に関連して名前が記される時だけである。

[527]票数は次の通り：コグウト 20 票、オシポフ 20 票、モール 18 票、エルキン 27 票、デイネカ 15 票。

このことが理由と推測されるが、РГАЛИ のクルーツィス・フォンドには、1934 年の MOCCX の議事録はなく、直ちに 1935 年に飛んでいる。

MOCCX において生産主義芸術のフォトモンタージュがどのように否定され、クルーツィスを絵画へ転向させたかを確認するために、再びクルーツィスが議事録に登場する 1935 年 7 月 20 日から 12 月 12 日までの速記録を、日にちを追って検討する。

6．1935 年 7 月 20 日 / ポスター部拡大会議

議題：「ポスター制作に関する中央委員会決議」5 周年記念展覧会が 1936 年を期して開催されることが決定された。

クルーツィス、セニキン、モール、ヤコブレフ[528]等が展覧会開催準備委員に任命されている。この展覧会は実際には、クルーツィスの死後、1938 年 11 月に展覧会「社会主義の工業」として実現されている[529]。同年 1 月 19 日のクルーツィスの逮捕及び 2 月 26 日の銃殺という一連の事件の直接の罪状は、本展覧会に招待を予定されていた高官暗殺の陰謀というものであった。

7．9 月 25 日 / ポスター部拡大会議

議題：MOCCX 主催の個展について

クルーツィスの個展が翌年 1 月に開催されることが決定された。個展は業績が認められた画家に対して主催されるものであり、すでにデイネカ、モールが開催され、その第 2 弾としてクルーツィスと他 1 名の個展がここに決定されている。

クルーツィスはこの個展に向けたカタログのために『実験の権利』と題した論文の執筆にとりかかっている。しかし様々な経緯から開催が延期され、最終的に反故になっている。論の骨子だけがバラバラにメモ書き風に記された裏表 12 枚から成る本手稿は、前述のようにクラーギナの寄贈によって現在マヤコフスキイ美術館に所蔵されている。本手稿については第 7 章で詳述する。

8．12 月 20 日 / ポスター部全体会議 / 議長モール

議題：

1．「肖像画の問題に関するコンフェレンス」の調査に対する MOCCX 理事会の結論―報告モール

2．ポスター部の決算報告

1．の議題は、「肖像画に関するコンフェレンス[530]」から出された声明文に端を発していた。議長モールは次のように報告する：

「コンフェレンスは、MOCCX 業務の大きな不足を明らかにした。それは 1932 年 4 月 23 日付共

---

[528]ヤコブレフ：当時 MOCCX ポスター部に常駐していた「イゾギズ」職員。クラーギナの日記にもしばしば名前が挙がり、ポスター制作に関してクルーツィス宅をよく訪問していた。

[529]展覧会「社会主義の工業」の開催が大幅に遅れた理由は、1936 年 8 月の第 1 次モスクワ裁判によるジノヴィエフ・カーメネフらの処刑、1937 年 1 月の第 2 次モスクワ裁判及び 6 月のトゥハチェフスキイ元帥らの処刑を発端にする軍部粛清による約 3 万 5 千人の軍人の粛清がその背景になっている（菊地昌典著『増補・歴史としてのスターリン時代』筑摩書房、1973 年、140-141 頁）。政府は、芸術政策に重要な意味を持つ本展覧会を、このような状況下で組織する余裕がなかった。

[530]MOCCX 理論・芸術学部長オシプ・ベスキンが MOCCX で主催したフォルマリズム批判を目的にした任意の会合。MOCCX 内で一大勢力を成した。

産党決議の MOCCX の不履行である。MOCCX には 1 つの流派、つまり「アフル」という流派のみが存在するということをコンフェレンスは確認する。・・・・MOCCX 理事会は、社会主義リアリズム芸術に関する中央委員会決議に対して早急に対応することを確認した。・・・MOCCX では画家の個展がとり挙げられている（クルーツィスの個展を指す：大武）。ポスターは最大のアジテーション芸術であり、芸術の中で大きな価値をもつものである」

最後に次のように宣言する：

「1936 年 3 月に「ポスター制作に関する決議」5 周年展覧会を実行するにあたって、今こそ MOCCX は“生産”芸術に目を向け、ソヴィエト芸術発展の全プロセスのなかで、「生産芸術」が（社会主義リアリズム芸術と：大武）同等な芸術であるかを検討すべき時期にきている。」

ここに「肖像画に関するコンフェレンス」が指摘したことは、「1932 年 4 月決議」によって定置された社会主義リアリズム芸術を MOCCX が履行していないことーつまり社会主義リアリズム芸術の様式として公然と認められている「アフル」以外の様式である「生産芸術」がなお MOCCX 内にはびこっていることであった。それに対してモールは、「ポスター制作に関する決議」5 周年展覧会開催を前提に、MOCCX 内の「生産芸術」の洗い出し作業（粛清）を提案している。その「生産芸術」への粛清は、明らかに MOCCX ポスター部フォトモンタージュ派のなかのクルーツィスにのみ向けられている。

モールのこの提案に対して、出席者の中から賛成も反対もなく、議事録に見る限り発言者は皆無である。ポスター部全体会議という点から鑑みてクルーツィスの出席の可能性は高いが（速記録に通常付けられる出席者名簿が本会議に限って付されていない）、議事録には糾弾の対象になっているクルーツィスの発言も記されていない。モールの提案は全員一致で決定されたかのように、議事はすぐに次の議題―彼らにとって焦眉の問題であるポスター部の金銭問題（他部に比べて予算配当及び物的援助が少ないこと）―に移っている。そこで MOCCX 理事会に対して次の 2 点に関する要望書を提出することを全員一致で決定している。

・「ポスターを（他の芸術種と：大武）同等の価値を持つ芸術とみなすこと」
・「ポスター部は毎年活動計画を作り予算の配当を申請する。しかし・・・1935 年度のポスター部予算はゼロである」ことから予算の配当と援助物資の要求を伝えること。

本議事録の最後に、生産芸術の洗い出し作業としてクルーツィスに対して、自作品の発展プロセスを記した全作品リストを MOCCX 理事会に提出することを命じている。それに対してクルーツィスは 8 ページに及ぶ作品リストを作成しそこに提出している[531]。

その作品リストの 6 番目には、「分析的時代―キュビズム、未来主義、無対象画、フォトモンタージュの勃興」として、フォトモンタージュそのものが激しいフォルマリズム批判の対象であるアヴ

---

[531] ф. 2943, MOCCX., оп. 1, 1975, л. 24-30.　クルーツィスが提出した自作品リストは次のように分類されている：1．政治ポスター　2．新聞プラウダ　3．街路装飾・パネル画・舞台装飾 4．本（イラスト、表紙）5．絵葉書　6．分析的時代―キュビズム、未来主義、無対象画、フォトモンタージュの勃興。この中で特に問題視されたのが「分析的時代」の作品群である。1936 年に書かれた履歴書には、この時代の作品群を自らの過誤であると記している。

ァンギャルド流派のなかに加えられている。ここにクルーツィスは自ら発明した様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」だけではなく、手法としてのフォトモンタージュ自体を否定の対象にされている。

1936 年に印刷されたクルーツィスのポスターは 2 枚、1937 年は 1 枚であった。彼はは 1936 年初頭から、手法をフォトモンタージュから絵画に変えて、積極的に水彩画・油彩画を描き始めている。

クルーツィスは社会主義リアリズム芸術に積極的に「転向」したのだろうか。絵画に何を求めたのだろうか。クルーツィスのこれまで一貫した姿勢である「理論（イデオロギー）の具象」は、1936 年から 1938 年 2 月 26 日までの短い晩年の時期にどのように展開されたのだろうか。これが第 7 章の課題である。

第 6 章　社会主義リアリズム-その２　「私的制作」-自らの芸術の試み

序節

クルーツィスの創作活動全体を概観することを目的に、その問題性を「政治的解決」の課題及び「芸術的解決」のそれに分けて論じることを試みた（第 4 章第 2 節参照)。今ここで、それに従えば、この社会主義リアリズムの２つのテーゼ「(芸術は) 社会主義の精神において思想的に改造し教育する課題と結びつかねばならない」及び「現実をその革命的発展において・・・描く方法」は、前者は「政治的解決」の、そして後者は「芸術的解決」の課題と分類することが可能である。

この時クルーツィスにとってより困難なものは後者、つまり「芸術的解決」であり、前者の「政治的解決」は彼にとってほぼ問題の枠外にあった。

なぜなら、前述のように（第 4 章 3 節参照）クルーツィスにとって自ら目指す方向（全芸術種の組織化の作業―「実在的改造機能」―の方向性）と「党の基本路線」は同じであったからである。つまりクルーツィスにとって「フォトモンタージュの課題は「党の基本方針」の成就に向かわせること[532]」であった。

今、この「党の基本路線」としての社会主義リアリズムのテーゼ「勤労者を思想的に改造し教育する課題」は、「10 月」綱領の方向性と同心円上に重なり合い、後者（「10 月」綱領）は前者（党テーゼ）を包含している。「10 月」にとって、つまりクルーツィスにとって、「組織化」・「社会主義建設」の方向性は国家のそれと同じであった。

1932 年以後のクルーツィスの公的な創作活動の主要なスタンスは、この方向、つまり国家の政治的方向または国家からの要求を的確に把握し、それを画面の中に具象することであった。この「公式的制作」の方向が、1930 年代全体を通じたクルーツィスの創作活動の中核になっている。クルーツィスを特徴づける持ち前の探求心と粘り強さでいわゆる「指導者崇拝」のイメージ・メーカーとして様ざまなスターリンのイメージのイコンを作り出した。

他方「芸術的解決」の問題は山積みしている。それは凡そ 2 つの問題―作品の手法の問題と内容の問題―を指摘することができる。

まず手法に関して、クルーツィスは、生産主義を選び取って以来、 その手法は一貫してフォトモンタージュであった。社会主義リアリズムの時代になって 10 余年ぶりに絵画芸術に、それもユートピア的絵画芸術の潮流に遭遇することになった。

カメラは現実そのものを映し出す装置である。現実を直接に映し出す写真という素材を用いて「革命的未来」を画面の中にどの様に表現し得るのだろうか。美術史家 B. グリブ[533]は雑誌『文学批評』の中で、次のように社会主義リアリズム絵画について叙述している。長い文章であるが引用する:

「社会主義はすでに遠い未来のことではなく、それは現実となり、新しいタイプの人間が作られ、労働・習慣・家族・道徳の新しい形式が発達している。・・・これらの社会主義の新しい現象を正確に反映することーそれが社会主義リアリズム絵画の重大な課題である。この課題の解決は決して簡単なことではない。その困難さは、画家が自分の目の前に、(日々）形作られ、形成された一定の形をなした社会主義的生活というものを目にしていないことにある。・・・それはつまり、画家は、その課題を十分に具現するために、社会主義の成長を待たねばならないことを意味するのだろうか？

---

[532] За большевистский плакат. С. 102.

[533] ウラジーミル・グリブ (Гриб　В.: 1908 年-1940 年)文学批評家、美学学者。

否。それが意味するのは、芸術家はある意味で、生活を追い越さねばならないということである。それは単に芸術家がすれすれの生活の高さに進むというだけでなく、我々の今の現実の中に、社会主義的未来のくっきりと表れた輪郭を見極める能力を持ち、そしてそれらを目に見えるように我々に示さねばならない。社会主義リアズムは、現実そのものから流れ出てくる目的を理想として解釈するために、現実を一定的に理想化することを芸術家に要求している。存在するものの描写を示すだけではなく、存在すべきものの描写、そしてこの「存在するもの」の中に潜在的に含まれるべきものの描写もまた示さねばならない。(強調:大武)[534]」

写真を用いたフォトモンタージュによって、「存在すべきものの描写、そしてこの「存在するもの」の中に潜在的に含まれるべきものの描写・・・」を具象することは可能だろうか？現実を写す写真を用いる限り、「存在すべきもの」及び「潜在的に含まれるもの」の描写は基本的に不可能であろう。

クルーツィスは前述のニクリーチンの報告討論集会において、「1932 年 4 月決議」の課題を解決する手法こそが、自身の発明した「アジテーション政治フォトモンタージュ」であると主張している(第 5 章第 3 節参照)。しかしそれは、「政治的解決」としての課題解決であって、決して「芸術的解決」としての「現実をその革命的発展において・・・描く方法」ではなかった。

ここにクルーツィスは、フォトモンタージュ手法によるユートピア描写という二律背反的な「芸術的解決」を求めて、様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」の手法を限りなく弱めながら、社会主義リアリズム芸術によって推奨される絵画的描写を取り入れ、フォトモンタージュをそこに限りなく近づけることで「ユートピア写真絵画」と名付け得る手法を作り出している。

これが、第 1 節のテーマである。フォトモンタージュ手法による「公的制作」がどのようになされたのかを「赤旗」と「手」のイメージを中心に据えて検討する。

もう一方の「芸術的解決」の問題が、指導者スターリンの公的イメージと、クルーツィスの抱く生産主義イデオロギーからくる指導者の概念（イメージ）との齟齬であった。

「10 月」綱領を中心とするクルーツィスの生産主義イデオロギーの概念は、端的には「労働者・労働者女性が歴史を創る」、つまり「レーニンも芸術家もそこに与する労働者・労働者女性が集団として組織化の作業を担うこと」に収束されるものであった。

それは、スターリンのいわゆる「指導者崇拝」に象徴される概念とは大きく異なるものである。さらに前述のように(第 4 章 3 節) 生産主義理論を具象するクルーツィスの主要なツールである「集団としての労働者」のイメージは次第に時代に後れを取るものになりつつあった。

クルーツィスは二重の負荷を背負った。つまり前述のように、絵画を主流にする社会主義リアリズム芸術においてフォトモンタージュは有効な手法ではなく、むしろ阻害となる手法であったこと、2 つ目がスターリンの「指導者崇拝」の概念とクルーツィス自身の生産主義イデオロギーによる労働者と指導者のイメージとの齟齬であった。

クルーツィスは、社会に必要とされなくなったフォトモンタージュの手法を用いながら、そしてすでに禁断のイデオロギーであった生産主義理論を具象しえたのだろうか。

クルーツイスは、社会主義リアリズムの時代に合わせて、生産主義イデオロギーの具象を求めて新たなツールを作り出した。それがナポレオン風に手を懐に入れたイメージであり（以後「ナポレオンの手」)、それをさらに推し進めて「約束ごと的（観念連合的)」なイメージとしての観衆に不可

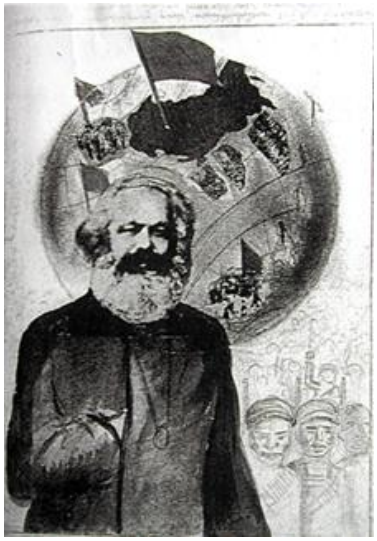
[534] *В.Гриб.* Учение Винкельмана о красоте // Литературный критик. 1934. №.11. С. 68.

視の労働者の「手」、その象徴としての「赤旗を握る手」を考案したと筆者は想定している。

この「ナポレオンの手」は、クルーツィスの作品にも、他のポスター画家の作品上にもかつて描かれることのなかったイメージである。そしてそれは、クルーツィスの作品上でスターリン（[図 17-2]・[図 20]）とマルクスに与えられ[535]（マルクスは下絵のみ[図参考 1]）、その特徴として農業をテーマにした作品に多く現れていること、「ナポレオンの手」を持つスターリン（マルクス）の周囲に多くの民衆（農民・労働者）が描かれていること、そしてこのスターリンのイメージは 1933 年に集中して描かれていることが挙げられる（8 作品）。



[図 17-2]後出



[図-参考 1[536]]



[図 20[537]]後出

もう 1 つのモチーフが、1 葉の写真－1933 年 5 月 20 日にクルーツィス宅で、クラーギナによって撮影された、クルーツィスとマレーヴィチが向かい合わせに共に手を差し出して写る写真[図 1-0]ーである。

後述のように同年 6 月から始まる予定の展覧会「ソヴィエト芸術の 15 年」に出展する作品の打ち合わせのためにレニングラードからやって来たマレーヴィチは、当時癌に侵されすでに自分の余命を数える状況にあり、そして展覧会の出展は彼の公的展覧会出展の最後になるものであった（1935 年死亡）。もちろん当時両者とも激しいフォルマリズム批判にさらされていた。

2 人は「やらせ」のように、向かい合って独特な「手の型」を同じ高さに位置させて記念写真風に納まっている。クルーツィスはマレーヴィチに楽しそうな目を向けて笑っている。マレーヴィチはそれをうけて微笑み返している。

535「ナポレオンの手」を持つマルクスのイメージは、2 作品だけである。両者ともに下絵であり、完成度が低いこと、そのテーマも他作品と異なること、そして作品数も少ないことからここでは分析の対象外にした。

536[図-参考 1]ポスター下絵「ソヴィエトの目標はブルジョアジーの打倒である」1933 年

537[図 20]クルーツィス　挿絵「コルホーズ突撃隊員から国家穀物供出年間計画期限前遂行についての報告」『プラウダ』1933 年 12 月 16 日。



[図 10-3[538]]後出



[図 1-0[539]]後出



[第 4 章[図 19[540]]]既出

マレーヴィチは、後述のように 1932 年に突然始まる独特な様式をもつ「肖像画シリーズ」に見られる「イコン」に描かれるマリアの手に由来する「手の型」([図 10-3]) を、そして他方クルーツィスは、自らのイデオロギー具象のツールの 1 つである「赤旗を握る手」(第 4 章[図 19])をここに示している。

師マレーヴィチによって差し出された「イコンの手」(後述) に対抗して、クルーツイスは「赤旗を握る手」を差し出している。そして、この写真が撮影された 1933 年は、同時に「ナポレオンの手」が一気にクルーツィスの作品上に現れた年であった。

ここに筆者は、クルーツィスが社会主義リアリズムという「舞台」の上で、イデオロギー具象の新たなツールの創出を目指していること、それが「ナポレオンの手」であり、さらにそのイメージを推し進めて、「労働者・労働者女性」の象徴としての「赤旗を握る手」に観念連合させることを意図していること、そして「赤旗を握る手」を懐に持つ「指導者スターリン」のイメージによって一定の生産主義イデオロギーの具象を求めていると想定する。

本章では、第 1 節において、クルーツィスの「公式的制作」における作品群を主に『プラウダ』巻頭挿絵のなかに見る。

次にクルーツィスの新しいツール「ナポレオンの手」及びその観念連合としての「赤旗を握る手」のイメージが、ある一定のイデオロギーの具象を目指すものであることを検証するために、まずその前座として、写真に写るマレーヴィチの「手の型」の意味の確認の作業を行う (第 2 節)、その上で、マレーヴィチの「手の型」に対応するクルーツィスの「ナポレオンの手」の意味を考察する。つまり「ナポレオンの手」が観衆には不可視のイメージとして「赤旗を握る手」に結びつくものであること、「ナポレオンの手」及び不可視の「赤旗を握る手」を一定のツールとして、クルーツィス

538[図 10-3]マレーヴィチ「女性労働者」1933 年
539[図 1-0]クラーギナ撮影　写真　1933 年 5 月 20 日
540[第 4 章[図 19]]クルーツィス　ポスター「歓迎、世界の巨人ドニエプルダム操業開始―社会主義の突撃部隊員万歳！」1932 年

は生産主義イデオロギーの具象をめざしたこと、そしてそれは同時にある種のスターリン体制における、自らの芸術創造の試みであり、さらに言えば小さな内なる抵抗の試みであったことを検証する（第 3 節）。

第 1 節　フォトモンタージュの崩落

1.「赤旗」と「手」はスターリンのアトリビュートへ

ⅰ．最後の「赤旗を握る手」

クルーツィスの発明した様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」は前述のように（第 4 章 3 節参照）1930 年-1931 年をピークにして、その後フォトモンタージュ様式特有の突撃的な力を失いながら「レーニンからスターリンへ」のイメージの転換を経て、最終的に「1932 年 4 月決議」の社会主義リアリズムに行きついている。このプロセスの中で、最も顕著な変化の 1 つが、これまで生産主義理論の具象のツールであった「赤旗を握る手」に象徴される労働者-労働者女性の「手」の描写が、1932 年を機に、ポスター上から姿を消したことである。

それに代わって、「赤旗」と「手（腕）」のイメージは、スターリンの「指導者崇拝」を具象するアトリビュートになり、他方民衆は、指導者を「見上げる目」と指導者に捧げる「花束」がそのアトリビュートになっている。

クルーツィスは、これらのツールを用いて、「政治的解決」の課題を一身に引き受け、その解決に没頭している。そのことがクルーツィスをスターリンのイメージ・メーカーの地位に押し上げている。ここで、様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」から「社会主義リアリズム様式」への変化の中で、「赤旗を握る手」がどのように消えていったかを確認したい。



[図 1-1[541]]



[図 1-2[542]]



[第 5 章-図 10[543]]既出

［第 5 章-図 10］「万歳！何万ものレーニンのコムソモール」は、前述のニクリーチンの報告討論

---

[541][図 1-1]クルーツィス　ポスター「祝ソヴィエト連邦、全世界の労働者の祖国！」1931 年

[542][図 1-2]　〃　ポスター下絵「万歳！何万ものレーニンのコムソモール」1932 年

[543][第 5 章-図 10]　〃　ポスター「万歳！何万ものレーニンのコムソモール」1932 年

集会の中で、「1932 年 4 月決議」の課題解決の作品としてクルーツィスが討論会の場に提示した作品である。この作品は、前年 1931 年に制作された「祝ソヴィエト連邦、全世界の労働者の祖国！」[図 1 -1]をモチーフにしている。

[図 1 -1]は、典型的な「アジテーション政治フォトモンタージュ」様式である。様々な民族を出自とした機動力とリズム感溢れる 4 人の兵士たちには「赤旗を握る手」が与えられ、彼ら 4 人は旗を固く握りしめて世界のインターナショナリズムに向けて笑顔で突撃の 1 歩を踏み出している。4 人の未来への意志の強さを表すような直線で縁取られた赤旗は、4 人の足元にあつまる群衆（労働者集団）によって支えられている。

ここで「1932 年 4 月決議」の課題解決の作品「万歳！何万ものレーニンのコムソモール」[第 5 章 -図 10]を見てみよう。

手の届きそうな近未来に近づいたユートピア社会の明るさと安心感を描き出すために、クルーツィスは初めて社会主義リアリズムのツールを用いている。それが女性主人公と女性スポーツマンのイメージである。クルーツィスがポスターに女性主人公を登場させたのは、ロシア初のダダイスト・クルチョーヌィフの影響をうけていた妻クラーギナの提言であったかもしれない[544]。

中央に立つ赤いスカーフの女性兵士は、健康的で意志的な笑顔と視線を真っすぐ観衆に向けている。「女性スポーツ選手」は 3 人の兵士たちの足元に並ぶ文化的で清潔なモードを身に着けた人々の中に初めて登場している。クルーツィスの作品に、初めて背景に空間があらわれ、それを縁取る赤旗も曲線に変化している。ここに対角線は消え、群衆の前進のエネルギーは弱まり全体として明るい期待感が漂っている。

しかしこの作品構成の最も重要な要素は、段違いに配置されたしっかりと握られた 6 本の手である。1 本の旗と 3 本の手のみが描かれる下絵[図 1-2]と比較すると、クルーツィスにとって 6 本の手のイメージが重要なモチーフであることがわかる。6 本の「赤旗を握る手」がこの作品のメーン・テーマになっている。

クルーツィスの作品のなかに「赤旗を握る手」が最後に登場するのが『プラウダ』1933 年メーデー祝祭号[図 2-1]と、そのポスター向けの改作版 [図 2-2]である。

＊最後の「赤旗を握る手」

544クルチョーヌイフは 1916 年当時住んでいたグルジアのチフリスで、ダダイズムのグループ「13° 」を作っている。1921 年にモスクワに戻ったクルチューヌイフは、パフォーマーとして毎晩モスクワの街中の酒場に現れ、詩を朗読し、パフォーマンスを行った。このダダイズムの行為は、マレーヴィチやタトリン等の周囲の人々に支持され、ここに未来派と共にもう一つの反芸術運動としてのダダイズムの小さな潮流がロシアに現れている。

前者が未来に向かう破壊活動とすれば、後者は現状を笑いのめし、斜に構えて批判するニヒリズムを特徴にする。1923 年頃にクルチューヌイフは自ら進んでクルーツィスと知己になり、自著『フトリズムの 15 年』の表紙絵をクルーツィスに依頼している。クルチョーヌイフは、頻繁にクルーツィス宅を訪問し、農民や労働者に変装して、やらせの写真を撮りあい、その写真で彼自身も、クラーギナも多くのコラージュを制作している。クルチョーヌイフは反戦詩を多く書き、その批判的姿勢は、特にクラーギナに大きな影響を及ぼしている。彼女の日記の中に現れる鋭い観察眼、特に女性の権利に対する視点はダダイズム由来のものとも考え得る。Tupitsyn. *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina* p. 43-37.



[図 2-1[545]]



[図 2-2[546]]

様々な民族の衣服を身に着けた世界の労働者たちは、様々な言語のスローガンが書かれた美しくたなびく赤旗を高々と掲げて、地球を取り巻いている。レーニンは赤旗の中で白のシルエットになっている。「10 月」革命を祝う労働者たちが取り囲む地球の中にはびっしりとひしめき合うように世界の労働者たちがモンタージュされている。労働者の熱いオーラが放たれるなか、スターリンは別世界の「帝王」のようなまなざしで未来のユートピアに目を注いでいる。

ポスターに改作された[図 2-2]は、『プラウダ』挿絵の[図 2-1]に比べて、赤旗を掲げる労働者たちは清楚で文化的な雰囲気を持ち、着衣も清潔感を漂わせている。それに相応するように優美な曲線をなす赤旗に書かれるスローガンもサンセリフ文字に変り、労働者たちも確実にユートピア社会に歩を進めているようである。

＊

この作品以後、労働者のアレゴリーとしての「赤旗を握る手」はクルーツィスの作品から姿をけしている。代わりにそれはスターリンの所有物になり、上を指して挙げられた手・直角に曲げられた手・拍手する手の型になり、それに合わせて民衆には様々な眼差しが選択されている。

これらスターリンのアレゴリーは、公的祝祭にちなんで制作されるポスター及び『プラウダ』巻頭挿絵等の中で様々な役割を担うイメージとして具象されている。

ⅱ．ステレオタイプの成立－スターリンのアトリビュート「赤旗」・「手」

スターリンの肖像写真を用いた祝祭のための作品群は、スタハーノフ運動が開始された年であり、スターリン憲法制定の前年に当たる 1935 年に一定の形が作りだされている。ここに「手」および「赤旗」は、スターリンに結び付けられカノン化されている。フォトモンタージュの手法は極度に

[545][図 2-1]クルーツィス　メーデー祝祭号巻頭挿絵「祝 5 月 1 日、資本主義に対する労働者階級闘争国際記念日―ボリシェヴィキ党とレーニン的中央委員会の旗の下、新しい勝利に向けて前進」『プラウダ』1932 年 5 月 1 日

[546][図 2-2]クルーツィス　ポスター「世界の 10 月革命万歳」1932 年

弱められ、絵画の要素が大幅に取り入れられている。しかし両者の結合によってどちらの１つだけでは表現しえないスターリンの神としての臨在感が新たに表現されている。



[図 3-1[547]]



[図 3-2[548]]



[図 3-3[549]]

スターリン憲法採択に向けられた作品 [図 3-1]では、旗は扇のように重なり合い、スターリンを取り囲んでいる。様々な民族を出自とする民衆は、「生活の喜びにあふれたマネキン人形のように･･･永遠の祝祭という並木道を行進している[550]」。そのマネキン人形もそしてその後ろに小さく描き込まれた民衆も誰１人スターリンに眼差しを向けていない。スターリンの愉悦の顔が、「手」の型の描写力を借りなくても「帝王」であることを十分に表現可能にしている。

[図 3-2]では、スターリンは直角に曲げた手を上にあげている。すでにスターリンはユートピア物語の中の「神」である。スターリンと対になった赤旗を支えるのは民衆ではない。旗は民衆の中から吹き上げてくる風にのってスターリンを賛美しながら上へとたなびいている。花を手にした女性たちも、喜びにあふれた人々も誰１人スターリンを直視しない。

[図 3-3]では、直角に曲げられた手を前に差し出したスターリンは、すでに彫像となったレーニンを背景に真っすぐ前方を凝視する。遠近法で描かれた空間は、民衆が満面の笑顔で拍手する音も空中に吸収されて無音の世界であるかのように、スターリンの権力が凝縮されている。

ユートピア物語の主人公スターリンのイメージ作りに、クルーツィスは様々な手法を工夫し創造している。そこでは歴史を動かすのはスターリンであり、民衆はマネキン人形として神と仰ぎ、花をかざしながらスターリンの敷いた道を歩んでいる－このような「指導者崇拝」のイメージの創造とその描写が、社会主義リアリズムにおけるクルーツィスの「公式的制作」の内容であった。

芸術家の創造性が制限される、このような「公的制作」の状況下にあってもクルーツィスの創作

---

[547][図 3-1]クルーツィス　ポスター「全世界民族の労働者同胞の手本ソヴィエト万歳」1935 年
[548][図 3-2]　〃　ポスター「カドルはすべてを決定する」1936 年
[549][図 3-3]　〃　ポスター「スターリンの氏族であるスタハーノフ運動家英雄万歳！」1936 年
[550]*Морозов*, Конец утопии. С. 121.

へのひたむきさと勤勉さは変わっていない。そのことについて、妻クラーギナは何度も日記の中に感嘆をもって記している。

iii．小さな試み



[図 4[552]]

クルーツィスは、公的作品の中で意図的な「いたずら」とでも言い得る小さな試みを行っている。

[図 4]では､民衆の中から 1 本の手が天空に向かってのびている。よく見るとその手の所有者はいない。その手はレーニン廟の大理石の壇上に立つスターリンとヴォロシーロフが飛行機に向かって挙げる 2 本の手を大きく凌いでいる。このポスターの主人公は飛行機（レーニン号とスターリン号）と民衆である。新古典主義の遠近法を用いたこの作品では、飛行機と民衆がその作用によって画面前面にせり出すように描かれ、スターリンは後方遠方のクレムリンの建物群の 1 つの属性のように描かれている[551]。

意図的な抵抗のもう 1 つの例が 1933 年の大作「マルクス・エンゲルス・レーニン・スターリンの旗を高く挙げよ」[図 5]である



[図 5[553]]

当時ポスターの標準的版数が 1 万枚～5 万枚であったなかで、この作品は 55 万枚を数え、翻訳も 25 カ国語に及んでいる。さらにポスターだけでなく、ホテル・モスクワのファサードにも全面装飾された公式路線を代表する大作である。

横長のポスターに、マルクス・エンゲルス・レーニンそしてスターリンが夫々4 本の赤旗の中に入れられ、その下にはその時代の民衆の革命運動の様子が、上にはそれを象徴する事物がモンタージュされている。マルクスの下には 2 月革命の民衆の様子が、上にはフランスの革命を象徴するバ

---

[551]ボンネルは、この作品を「微笑む人々の顔が彼を見上げ、数人が彼に手を振っている。スターリンの優越は、スローガンの文言で確かめられる」と評している。しかし構図的にスターリンは優越していない。Bonnel, *Iconography of Power* p. 162.

[552][図 4]クルーツィス　ポスター「万歳！我が愛する社会主義の祖国　偉大なるスターリン」1935 年

[553][図 5]　〃　　ポスター「マルクス・エンゲルス・レーニン・スターリンの旗をより高く挙げよ」1933 年

スチーユ牢獄が、そしてスターリンでは5ヶ年計画を思わせる労働者たちが、上にはその成果としてのドニエプルダムがモンタージュされている。しかしクルーツィスが愛慕の対象としたレーニンの上には、彼自身も参加した冬宮襲撃の様子が、下にはライフル銃を持つ2人のラトヴィア狙撃兵がモンタージュされている。注意深く見ると下の中央に立つ狙撃兵は、クルーツィス自身であることに気づく。そのクルーツィスは狙撃兵の帽子（右の人物の帽子）ではなく、彼が常用するカスケットを被り、芸術家であることをほのめかしている。

クルーツィスは、4 人の指導者の上下に民衆の運動とその成果を描くことで生産主義の概念「労働者・労働者女性が歴史を創造する」を的確に具象している。しかし他方でクルーツィスは、指導者たちの視線の方向によって公式路線を十全に遵守している。つまり彼岸を見る3人の視線に対し、スターリンだけが此岸つまり観衆に向けている。現在の指導者は、マルクス・エンゲルスそしてレーニンの継承者たるスターリンになっている。

2．フォトモンタージュ絵物語―『プラウダ挿絵』

フォトモンタージュへの厳しいフォルマリズム批判、そしてフォトモンタージュ自体の需要のなさから、クルーツィスへのポスターの注文数は1933年から激減している。

このような中で、それ以後ポスターに変ってクルーツィスの創作の中心になったのが新聞『プラウダ』等の巻頭挿絵である。1933年から1935年までにほぼ20枚の作品を制作している[554]。

国家的な祝祭の意味を国民に伝え、そして祝祭への参加を呼びかける新聞の巻頭挿絵には、リアリティある写真を用いるフォトモンタージュは、絵画よりもより効果的な手法であった。厳しいフォルマリズム批判にさらされていたフォトモンタージュにとって、巻頭挿絵は写真が多く載る新聞との同質性及び段落による不定形の画面が、フォルマリズム批判をかわす一助にもなっていた。クルーツィスは、『プラウダ』挿絵を舞台に、新しい手法を追求している。ここでは『プラウダ』挿絵を、ⅰ.物語性　ⅱ.公式的制作の2つに分けて見ていく。

ⅰ.物語性

クルーツィスは新聞の無彩色及び記事の割り付けという創作にとっての大きな制約を逆手に取って、不定形の画面を利用した手法を追求している。対角線・大胆な対立・異なる縮尺・リズム感というクルーツィス特有のモンタージュ法を用いることなく、切り抜いた写真を限りなく絵画に接近させ、ユートピア絵画モンタージュと名付け得るような画面を構成している。

554 ポスター作品の新聞挿絵への改作、またその逆も行われた。20 枚に及ぶ挿絵のほぼ半分が新聞のためのオリジナル作品である。



[図 6-1[555]]



[図 6-2[556]]

クルーツィスは、社会主義リアリズム芸術からの要請「民衆の分かりやすさ」を考慮して、構成主義の時代から拒否していた物語性を新たに取り入れている。

新聞『イズベスチア』（1933 年 11 月 7 日付け）の 10 月革命 16 周年記念に向けた巻頭挿絵「16 年」[図 6-1]では、画面下にソヴィエトの社会主義を確立させた 2 つの事業、つまり 5 ヵ年計画の成果としての工場群と集団化によるコルホーズが描かれている。工場群から気球が飛び立ち、それらは飛行機が飛び交う天空へと昇っていく。偉大な 2 つの計画の成果として出現してきたコルホーズ女性、そして身なりもよく知的な新しい人間たちは、レーニンとスターリンの下で「16 年」と書かれたユートピアの天空に目を向ける。安堵感と喜びに満ちて「16 年」を見上げるレーニン、そしてレーニンを引き継いで現在民衆を指導するスターリンがトルソとして描かれている。民衆と共に歩んだレーニンと、民衆の上に立ちそれを指導するスターリン。その 2 人の後ろにクルーツィスは、旗を持つ無名の民衆を以前同様の手法でモンタージュしている。レーニン・スターリンそして民衆は、同じ方向―ソヴィエトの社会主義ユートピアーに目を向けている。

社会主義リアリズムの概念をパノラマのように示しながら、レーニンとスターリンの背後にかろうじて集団の大衆を描くことによって生産主義理論（「組織化」・「合目的性」）の具象も目ざされている。

物語性は、1934 年 4 月 21 日付『プラウダ』に載せられた巻頭挿絵「ソヴィエト連邦の英雄、それはチェリュースキン乗組員を救助した操縦士である」[図 6-2]のなかでより発展されている。チュクチ海沖で氷塊に衝突して沈没したチェリュースキン号乗組員 104 名を飛行士が救助したこの事件は国中に大きな反響を呼び起こした。この挿絵の注文がクルーツィスに来ることになった経緯がクラーギナの日記（1934 年 4 月 17 日付け）に次のように記されている:

555 [図 6-1]クルーツィス　巻頭挿絵「16 年」『イズベスチア』1933 年 11 月 7 日

556 [図 6-2]　〃　巻頭挿絵「ソヴィエト連邦の英雄、それはチェリュースキン乗組員を救助した乗組員である」『プラウダ』1934 年 4 月 21 日

「グスタフは昨夜遅く『プラウダ』のオフィスに呼ばれた。彼は 1 時半に行き、3 時に戻ってきた。チェリュースキン号の作品を今日急いで描かねばならないという。昨日私はドルゴルーコフに会ったが、彼はこの同じ題名のポスターを「イゾギズ」に持っていくところだった。しかし彼らは(デニとドルゴルーコフ)『プラウダ』に粗雑な作品をもって行ったのだ‥‥夜になってグスタフは私に、自分のモンタージュは禁止されているから、これは印刷されないだろう‥といった[557]。」

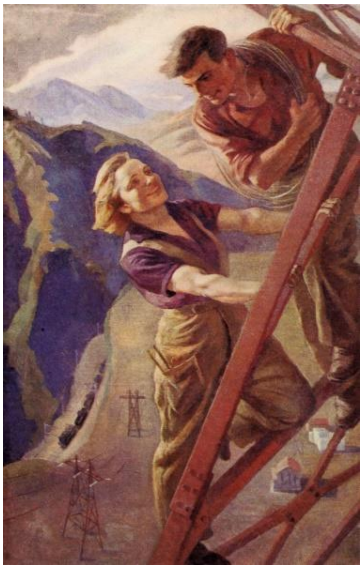
フォトモンタージュが置かれている厳しい状況、そして絵画ポスター派が跋扈する中で、クルーツィスの新しい手法への愚直な情熱は変わっていない。チェリュースキン号のこの挿絵をモチーフにして、クルーツィスは 1930 年代の代表的作品であるポスター「飛行機へ」([図 7-1])を制作している。



[図 7-1[558]]



[図 7-2[559]]



[図 7-3[560]]

ここに透明な明るい空間が画面いっぱいに登場している。明るい空間の中を巨大な飛行機がユートピアへと飛び立っていく。それを笑顔で見上げる若い女性パイロット。ユートピア行の巨大飛行機の後を追って 4 人のパイロットたちは自分達が乗り組む飛行機へと足並みをそろえて進んでいく。パイロットたちの足元の緑と下の真紅のサンセリフ文字のスローガンが未来への希望を後押ししている。しかしフォトモンタージュの手法は完全に消えている。

[図 7-2]は、クルーツィスのスケッチブックに載る下絵である[561]。そこには右下の 2 人の女性パイロットは描かれておらず、このモチーフが後から付け足されたことがわかる。同年に出版され話題になった旧「アフル」の女性ポスター画家リャンギナの作品「より高く!」[図 7-3]を見てみよう。男性労働者にリードされながら梯子を登る女性労働者がモチーフである。クルーツィスは本作品に触発され、この女性労働者のイメージを自作品に取り入れたと想定できる。当時リャンギナのような「アフル」の画家の画風を手本にすることは、社会主義リアリズムの芸術界において推奨される

557クルーツィスの心配は杞憂におわり、この作品は 1934 年 4 月 21 日の『プラウダ』に載せられている。
558[図 7-1]クルーツィス　ポスター「飛行機へ」1934 年
559[図 7-2]　々　　デザインブックに載る下絵「飛行機へ」(ラトビア国立美術館蔵)筆者撮影(2017 年 3 月)。
560[図 7-3]リャンギナ　ポスター「より高く」1934 年
561DERKUSOVA Iveta, eds., *GUSTAVS KLUCIS,* Vol. 1. C. 202.

事柄であった。

リャンギナの作品では、ユートピアへの道のりは、はしごの下の山間を走る小さな列車と梯子の間に見え隠れする洒落た外観の家（イズバではなく）の描写によって下方へと広がる空間性が、希望に満ちたユートピアへと若いカップルを引き上げる力になっている。女性をユートピアへとリードする男性のイメージは、クルーツィスの作品の上部に描かれる巨大飛行機に通じている。

クラーギナの日記 1934 年 11 月 26 日付けには、両作品の関係を暗示するように次のことが記されている[562]：

「イゾギズ編集者が今日，ポスター「若者は飛行機へ」のことでやって来た。「甘く微笑む女性を前に置き，勇敢な若者を後ろに置いている。あなたはこのような描き方が好きなのか」と聞いた。グスタフはそれに答えて「厳しい訓練にもかかわらず女性らしさを捨てていないけな気な女性パイロットを描きたかった」と言った。しかし私は 2 人の女性をここに描き入れたことがこのポスターにとって良かったのかわからない」。

物語性は、絵画として完成している。最後に[図 8]を見よう。



［図 8[563]］

1933 年 8 月 18 日付『プラウダ』巻頭挿絵「航空記念日」は、神話の主人公スターリンのユートピア世界の見取り図である。中央書き割りの下のクレムリンのシルエットの建物群から、夜明けを思わせるような透明なブルーの空に飛び立っていく。巨大なモダンな型の飛行機がユートピアへと向かっていく。スターリンは、直角に手を曲げて神性を誇示する必要はなく、実現されるのを待っているユートピアに確認の合図を送っている。

ここには写真の要素はスターリンのイメージに残るだけである。ほぼ絵画になっている。

[562]M.Tupitsyn, *The Soviet Photograph ,1924-1937*, p. 164.

[563][図 8]クルーツィス　巻頭挿絵「航空記念日」『プラウダ』1933 年 8 月 18 日

ⅱ.ポリトビューロー



[図 9-1[564]]



[図 9-2[565]]



[図 9-3[566]]

共産党 30 周年記念に向けられた『プラウダ』巻頭挿絵 [図 9-1]では、遺物として生きるレーニンと、現在生きて自らの神話を作るスターリンが対比され、そのスターリン権力をしめすポリトビューロー員が、そのヒエラルヒーのもとに格付けされて並んでいる。

このモチーフは、翌 1934 年 1 月 21 日付『イズベスチア』の巻頭挿絵 [図 9-2]に転用されている。ここでクルーツィスは、スターリンの支配的な位置を維持しながら、「社会主義建設の偉大な創始者」レーニンに敬意を表して政治局員の後ろに、様々な職業の労働者の群衆を久しぶりにモンタージュしている。しかし誰 1 人旗を握っていない。

ポリトビューローの路線は、1935 年 9 月に新たに設置された官職である元帥に向けられたスローガンなしポスターとして「イゾギズ」から印刷の許可が出された（[図 9-3]）。しかし 5 人の元帥の 1 人トハチェフスキーの逮捕によってポスターの生産は中止になり、その後 3 人の元帥も「人民の敵」であるとみなされ、作品は日の目を見ることはなかった[567]。

赤旗の 4 半形の円を背景にしたスターリン神話の主人公の直角上に曲げられた手、スターリンを取り囲む 5 人の元帥の敬礼する手（1 人は白く塗られ消されている。）、その下を隊列を組んで行進する兵士が担ぐ銃の列、それらの対比の妙だけが目を引く。女性の持つ花束も紋切型である。人々の顔から生き生きとした表情が消えている。

―小括―

・「1932 年 4 月決議」を境にして、生産主義理論及び概念具象のための「ツール」である「赤旗を握る手」と労働者の「集団」のイメージ及びインターナショナリズムの隠喩である「円」はほぼ

[564][図 9-1]クルーツィス　巻頭挿絵「ポリトビューロー（共産党政治局）」『プラウダ』1933 年 1 月 30 日付け
[565][図 9-2]　〃　巻頭挿絵「レーニンは社会主義建設の偉大な創始者である」『イズベスチア』1934 年 1 月 21 日付
[566][図 9-3]クルーツィス　ポスター　題名なし　1935 年
[567]*Шклярук.* Густав Клуцис Валентина Кулагина.　С. 45.

姿を消している[568]。

・それに代わって、「赤旗」と「手」のイメージがスターリンのアトリビュートに、そして指導者を見上げる視線と女性の手に持つ「花」が民衆のアトリビュートになった。。

・「政治的解決」に関してクルーツィスは、生産主義の「補完」の作用（未組織部分の「組織化」）も党テーゼ「勤労者を思想的に改造・・・する課題」も十分にその課題解決を果たしている。それを最も良く表わすのが、ポリトビューローの権力位階の図像のポスター（[図 9-1]等）である。

・「芸術的解決」に関してクルーツィスは、社会主義リアリズム芸術と「アジテーション政治フォトモンタージュ」の統合を目指しているが、それは限りなく絵画に近づき最終的にはほぼ絵画になっている。

第２節　権力への内なる抵抗－マレーヴィチ

１．１枚の写真



[図 1-0]既出

レニングラードからモスクワにやってきたマレーヴィチは、1933 年 5 月 20 日にモスクワのディナモにあるクルーツィスの自宅を訪問している。[図 1-0]は、その時に妻クラーギナが自宅内で撮影した写真である。クラーギナは、当日 5 月 20 日付けの日記に次のように記している：

「今日マレーヴィチがやってきた。ずいぶん太っていた。２年間彼に会わなかった。彼はレニングラードでのひどい拷問の話をしてくれた。とても辛い時期を過ごしていた。彼にはもう仕事はないだろう。[569]」

モスクワから 3 番目の妻ナターリアに宛てたマレーヴィチの手紙によれば、このモスクワ行は義理の母（2 番目の妻ソフィアの母マリア）と娘ウナ[570]が住むモスクワ郊外の小村ネムチノフカにあるダーチャに 5 月 12 日に到着し、帰りはナルコムプロスの手配で 5 月 23 日 4 時のレニングラード行の切符を入手している。11 日間のモスクワ滞在であった。この旅の目的は、私的にはレニングラードから離れて祖母と共に暮らす娘ウナへの定期的な訪問であり、公的には前年の 1932 年 11 月

---

[568]1933 年~1935 年の作品において円がモチーフとして用いられるのは、マルクス忌日 50 周年記念ポスター「ソヴィエトの目標はブルジョアジーの打倒である」及び「祝 5 月 1 日、資本主義に対する労働者階級闘争国際記念日」の 2 作品のみである。

[569]Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina* p. 206.

[570]Уна Малевич(1920-?)マレーヴィチと 2 番目の妻ソフィアの間に生まれた子供。その命名は、当時ヴィテプスクでマレーヴィチが指導していた「ウノヴィス」を由来にする。ウナは第 3 子であり、マレーヴィチは最初の妻との間に 2 人の子供をもうけている。

13 日から革命発祥の地レニングラードですでに開催され、その後翌 1933 年 6 月 23 日から展示内容も大幅に変更され、場を首都モスクワに移して開催が予定されていたこれまでで最大規模の展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年[571]」の展示作品の打ち合わせ、そして同年に出版予定であった「自伝[572]」について「イゾギズ」と検閲のやり取りをすることであった[573]。

この大展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」は、個々の芸術家における「1932 年 4 月決議」の創作上の成果を確認すること、そして「社会主義リアリズム芸術とはいかなる様式か」を実地に示すことを目的にした政府（「ナルコムプロス」）主催の大展覧会であり、その趣旨伝達のために新たに雑誌『芸術』の発刊が決定されている。その編集長は、MOCCX 理論部の長、そしてフォルマリズム批判の旗手 O. ベスキンであった。マレーヴィチはモスクワの歴史博物館を会場とする小さな 3 つの部屋に割り当てられたアヴァンギャルド芸術の展示場に 5 枚の作品を展示し[574]、これがマレーヴィチの最後の公的展示になっている。それに対してクルーツィスは 16 枚の作品を展示予定であった。ポスター・カリカチュア部門全体で 905 枚が展示予定の中で政治ポスターの大家クルーツィスにとって 16 枚は大きな不満であった。それはマレーヴィチも同様であった。

2 人は 1933 年当時、制作していた作品群に新しいイメージを用い始めていた。マレーヴィチは「労働者女性」[図 10-3]の肖像画に見られる「手」の型、クルーツィスは、ポスター「ソヴィエトの集団化は基本的に終了した（スターリン）」[図 17-2]に見られる「ナポレオンの手」を持つスターリンのイメージであった。

写真[図 1-0] を見てみよう。写真全体が意図的で楽しそうである。マレーヴィチ、クルーツィスそしてクラーギナの 3 人は、古くからの共通の友人であるロシア初のダダイスト・クルチョーヌイフがよく披露したパフォーマンスを引き合いに出しながら、互いに笑いあい写真の演出を相談したのではないか。写真の中でマレーヴィチとクルーツィスは、互いに目と目を合わせて、何かを確認しあっている。確認しているのは、画面中央下にいわくありげに対に置かれた 2 人の手の型の意味であろう。

マレーヴィチは 1933 年に入ると、顔が無く手がだらりと下がった農民を描いたそれまでの「農民シリーズ」を突然打ち切り、周囲の近親の人々をモデルに、社会主義リアリズムが推奨するギリシア・ローマの古典主義の一様式としてのルネサンス様式をそのまま利用して一連の「肖像画シリーズ」を描き始めている。その肖像画に描かれる人物像は皆一様にイコンの中に描かれる独特な型の手を持ち、画面下にはスプレマチズムのシンボルである「黒の方形」の小さなロゴが入れられて

---

571 レニングラードではロシア美術館を会場として、357 人の芸術家による 2824 の作品が展示され、モスクワでは絵画、グラフィック・彫刻、ポスター・カリカチュアの 3 部門に、会場も夫々歴史博物館、プーシキン美術館、トレチャコフ美術館の 3 館に分かれてほぼ 3500 枚の作品が展示された。カタログも部門ごとに発行されている。ポスター・カリカチュア部門のカタログによればクルーツィスは 15 作品を展示している。また彼は MOCCX ポスター部から展覧会執行委員としての役を担っている。マレーヴィチは 5 作品を展示している。Художники РСФСР за15лет (1917-1932). Каталог выставки. М., 1933, 2-е изд. М., 1933. С. 9 и С. 29-30.

572 マレーヴィチは 1918 年、1923 年-1925 年そして 1933 年の 3 つの自伝を出している。本章では 1933 年出版のものを参考にした。

573 Малевич о себе, современники о Малевиче : письма, документы, воспоминания, критика / Под ред. И. А. Вакара, Т. Н. Михиенка. М., 2004. т. 1(С. 582) и т. 2(С. 679). С. 272-273(т.1)

574 モスクワで展示されたのは次の 5 作品：「赤い棒を持つ女」（1932 年-33 年）、「新しい像の原型」（1928 年~1932 年）、「肖像画のエスキスー抽象的」（1928 年~1932 年）、「女性労働者」（1933 年）、「画家の妻の肖像」（1933 年）。この内マレーヴィチが写真の中で示す手の型をもつ肖像画は「女性労働者」と「画家の妻の肖像」である。

いる。マレーヴィチは、この写真を撮影した当時「女性労働者」[図 10-3]を展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」に出品を予定していた。マレーヴィチは写真が示すように、「肖像画シリーズ」の主要なテーマであるイコンの手の型を意図的に、そして記念の意味も込めてクルーツィスの前に、そしてカメラの前に示している。

生涯の師マレーヴィチが示すイコンの手の型に張りあうようにクルーツィスは、生産主義理論具象のツールの 1 つである労働者-労働者女性の「赤旗を握る手」の型を示している。その型は、ユートピアを志向する社会主義リアリズムの時代にあって時代に遅れをとる、社会的風潮に合わないイメージになりつつあった。事実そのイメージは、前述のように 1932 年の作品「万歳！何万と言うレーニンのコムソモール」[第 5 章-図 10]の中で 3 人のコムソモール員の 6 本の「手」以後、クルーツィスのポスター上から消え去っている。

クルーツィスはかつてのように労働者大衆のアトリビュートとして描くことが困難になっていた「赤旗を握る手」の型をマレーヴィチの前に差し出している。それはすでに終わってしまったことの事後報告ではない。今後に向けたある意志を「赤旗を握る手」に託している。

社会主義リアリズムの公式的流派である旧「アフル」画家たちが跋扈し、激しいフォルマリズム批判の標的にさらされている自らの現状をお互いに確認し合いながら、2 人はこの手の型による権力へのある種の姿勢を確認しあっている。マレーヴィチは、この時すでに癌を宣告されていた。クルーツィス宅の訪問時はまだその兆候は出ていなかったが、自分に残された時間を確認していたはずである。ネムチノフカへの今回の旅も、ウナを秋の新学期をめどに祖母のもとからレニングラードに引き戻すべく義母マリアと話し合うためでもあった。祖母はいやいやながらウナの帰還を認めた。それはマレーヴィチにとって故郷ウクライナの農村風景に重なるネムチノフカの地との永遠の別れを意味していた。

マレーヴィチは 1935 年 5 月 15 日、レニングラードの自宅で永眠した。その死の前に自らの遺骸をネムチノフカの地に埋葬すること､そして墓碑として白い立方体にスプレマチズムの｢黒の方形｣を刻むことを弟子エコライ・スエチンに託している。

マレーヴィチとクルーツィスは、国家的大展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」を 1 か月後に控えて、その展示作品に託した新たなイメージを確認し合ったのではないか。

マレーヴィチのイコンの手の型は何を意図するのか。それに対抗するように出されたクルーツィスの手の型は何を意味するのか。

この 2 人の手の型の相互関係の意味をひもとくことによって､クルーツィスが新たにスターリンに与えたイメージ｢ナポレオンの手｣の内容を検討したい。

2. マレーヴィチの芸術創造

ⅰ．マレーヴィチとネムチノフカ

1918 年 9 月 5 日、「教育人民委員会造形部」は国内の芸術教育機関を解散させ、新たに「国立自由芸術工房[575]」(「スヴォマス」) を全国に組織させた。モスクワでは「第 1 スヴォマス」と「第 2 ス

[575]「第 1 スヴォマス」は、「ストロガノフ美術産業デザイン中央学校」を、「第 2 スヴォマス」は、「絵画・彫刻・建築学校」を夫々の前身として 1918 年から 20 年まで存続した。その後、第 1 、第 2 「スヴォマス」の統合によって「ヴフテマス」が組織され（1920-26)、それは 1926 年に「ヴフテイン」に改組されている。

ヴォマス」が設立された。「スヴォマス」の各アトリエの長は、学生による選挙で選出され、マレーヴィチは「第 2 スヴォマス」のアトリエ長の立候補に際して「新しい芸術とスプレマチズムの創造的手法を研究する専門家を募集する[576]」と広告を出している。1918 年 10 月、「第 2 スヴォマス」に入学したクルーツィスは翌 19 年 1 月からマレーヴィチの「新芸術スプレマチズムのスタジオ」に参加している[577]。

マレーヴィチは、1909 年に 2 番目の妻ソフィア・ラファエロビチと結婚して以来、義父が持つネムチノフカのダーチャをしばしば訪問した。ウクライナのキエフに生まれ、幼少のころから農民の生活と労働の中に織りなされる色彩に魅了されて育ったマレーヴィチにとって、ネムチノフカの地はウクライナの農村の風景に重なるものであった。

「第 2 スヴォマス」での 2 年目（1919 年）の晩秋、革命後の混乱がまだ収まらないモスクワではクヴァルチーラもなく、食べ物も暖房も十分でなかった。当時妻ソフィアが妊娠していたこともあり、2 人はモスクワから遠く離れたネムチノフカのダーチャに住まねばならなかった。「ヴィテプスク人民学校」の教授のポストの全権委任状を持ってリシツキイがモスクワにやって来たのはこのような状況下であった。ヴィテプスクの方がモスクワより生活の条件が恵まれていた。マレーヴィチは同年 11 月、リシツキイの招きに応じてヴィテプスクに移った。

前述のように（第 1 章第 3 節参照）マレーヴィチはヴィテプスクに到着するやすぐに活動を開始し、翌年 2 月には学内に「ウノヴィス」を設立し、ここをスプレマチズム運動の拠点にして地方に支部を拡大していった。そのモスクワ支部を担ったのがクルーツィスとセニキンであった[578]。

1920 年、新たに全国的な教育機関の再編成が行われ、モスクワにおいては「スヴォマス」が統合され、「ヴフテマス」が設立された。そして同年「ヴフテマス」の賛助研究所として「インフク」（芸術文化研究所）が設立されると、ここに未来派の系譜をひくアヴァンギャルド芸術家が集中して集められ、両者は互いに提携し、それはアヴァンギャルド芸術運動の一大拠点となった。

このような芸術界の力の変移は、芸術運動の中心地を成しつつあったヴィテプスクの「ウノヴィス」の勢力に大きく作用した。

この情勢を背景にして、「ウノヴィス」のスプレマチズム運動は次第にヴィテプスク当局から問題視されるようになった。マレーヴィチは 1922 年にそこを追われ、「ウノヴィス」と共にペトログラードに移り、翌年「ペトログラード美術館」の 4 部門の責任者に任命されている[579]。彼はそこで弟子スエチンと共に「アルヒテクトン」と名付けたプラスターによる一連の建築的構造物を制作している。ペトログラード美術館が翌年改組され、新たに「国立芸術文化研究所（「ギンフク」）」が設立されるとマレーヴィチも弟子と共にそこへ移っている（1924 年）。妻ソフィアが厳寒の地ペトログラードで肺結核を患い 1923 年 9 月に亡くなったのはこのような状況下であった。残された 3 歳になる娘ウナを、マレーヴィチは義母マリアの住むネムチノフカに連れて行き、そこにあずけ、自らはペトログラードに戻っている。しかし「ギンフク」が 1926 年 2 月に閉鎖されると、同年 12 月に「国立芸術史研究所」に移るが、1929 年ここも追放されている（後

576 S. Khan-Magomedov ed., *Vhutemas Moscou1920-1930* (Paris:HAZAN, 1990), p. 249.

577当時マレーヴィチのアトリエでクルーツィスと共に学んだのが、セニキンそして後に社会主義リアリズム絵画の大家になったリャジスキイであった。

578*Александра Шатских* Казимир Малевич. М., слово/slovo, 1996. С. 93.

5794 部門の代表者は次の通り。実験部門：マンスーロフ、イデオロギー部門：フィローノフ、物質文化部門：タトリン、有機的文化部門：マチューシン

述)。かろうじて故郷のウクライナにある「キエフ芸術研究所」に不定期な職(1 カ月の約半分の勤務)を得ることができた。こうしてマレーヴィチは、レニングラードとキエフそしてモスクワ郊外のネムチノフカを定期的に行き来する生活を送るようになった。

ⅱ.2 回の逮捕と絵画への回帰

1920 年代後半から、フォルマリズム批判は激しさを増し、その照準はアヴァンギャルド運動の先駆者であるマレーヴィチにより厳しく、そしてより的確にあわせられている。

1927 年、マレーヴィチはルナチャルスキイの命により芸術使節としてポーランドとドイツを出張訪問している。ワルシャワに 3 月 8 日に到着。ポーランドの血筋を持つマレーヴィチはその故もあって大きな歓迎を受け、当地のポロニア・ホテルで 30 余点の作品展覧会を開催している。3 月 29 日から 6 月 5 日までベルリンに滞在。その間の 4 月 7 日にデッサウにある「バウハウス」を訪問し、カンジンスキイに再会し、B. グロピウス、ラスロ・モホリ・ナギ等と親交を結んでいる。5 月 7 日から 9 月 30 日までの予定で展覧会がベルリンで開催されていた。その最中の 6 月 5 日、党から突然帰還命令が出され、マレーヴィチは展覧会にかけられている作品、公開授業のために学生たちと制作した展示タブレット、そして理論書の類すべてを友人の建築家ユーゴ・ヘリングに託し、そのまま帰国の途についた[580]。帰国後すぐに逮捕され 2 週間拘留されている。

さらに 1930 年、当時のマレーヴィチの職場であったレニングラードの「歴史芸術研究所」において彼の担当部署が閉鎖された。新学期が始まるその直前にマレーヴィチは、非党員であることを理由に研究所を追放され、9 月 20 日「ドイツのスパイ」として逮捕され、12 月までの約 2 か月間レニングラードの刑務所に留置された[581]。

短期間ではあったがこの 2 回にわたる拘置での拷問の体験―特に最初の拘置で受けた手の甲に押された火傷[582]―はマレーヴィチに押しつぶされるような恐怖を与えた[583]。

このような過酷なフォルマリズム批判の風潮の中にあってトレチャコフ美術館は、マレーヴィチに回顧展の開催を提案している。それは 1929 年 11 月に同館で実現され、さらに移動展として翌 1930 年 3 月にキエフでの開催が決定された[584]。マレーヴィチは、1 年後に予定された回顧展を前に、ドイツにすでに放置してきた、それゆえ手元にはない多くの絵画作品を自分の記憶をもとに、そして自らの芸術の発展段階の理論に合わせて再制作することを試み始めた。マレーヴィチはこれまでの建築構築物「アルヒテクトン」の制作を止めて、再び絵筆を持つようになった。過去の作品の記憶をたどった複製の仕事が、今度は逆に新たな創作を促すことになった。その新たな創作活動を自然主義的な絵画へと動機づけたのが、ネムチノフカの農村と農民の光景であり、前述のマルカデが述べるようにロシア全土に広がる農村とそこに住む農民の惨状に対する痛みであった。これらが 1928 年から 1933 年の第 2 の「農民シリーズ」のモチーフになっている。

ⅲ.第 1 の農民シリーズ(1912 年)

前述のようにマレーヴィチはネムチノフカでの 11 日間の滞在中に、モスクワの「イゾギズ」に出向き「自伝」の出版(1933 年)に関して指導をうけている。彼の 3 つの自伝(1918 年、1923-1925 年)の中で、この 1933

---

[580]現在これらの資料の多くはアムステルダム市立美術館及び MoMA に所蔵されている。

[581]Ордер №17321. Малевич о себе. С. 2.　9 月 20 日の命令として出されている。

[582]1 次資料による裏付けなし。モスクワ大学歴史学部美術史講座「20 世紀美術史」の授業レジュメによる。

[583]Малевич о себе. т.1. С. 28.　プーニンへの手紙の中にマレーヴィチの恐怖の思いがつづられている。

[584]キエフ美術館の館長はマレーヴィチの回顧展を開催した件で尋問・逮捕されている。Там же. С. 48.

年の版が最も生き生きと芸術家マレーヴィチの幼少期の芸術の原体験、つまり農民芸術への覚醒が記されている。

マレーヴィチの父は、町々から遠く離れた広い甜菜畑の中に建つ甜菜糖工場で、長的な立場を務める労働者であった。工場の働き手は農民であり、子供から大人まで夏と秋の間畑で働いた。彼は畑と「色彩豊かな」労働者を感嘆して眺めた。その光景は、「色彩豊かな色合いの衣服をまとった娘たちが畑いっぱいに列をなして移動する。それは戦争のようであった。」と記し、そして農民の創り出す芸術を次のように記している:「村は芸術を創っていた(当時芸術という言葉も知らなかった)。その村が作るものを私は愛した。そこに存在したのは、私が愛着する農民の神秘さであった。‥農民は雄鶏、仔馬や花を見事に描いた。‥‥[585]」

プリミティブ(素朴な)な農民の芸術に慣れ親しんだ子供時代を過ぎて、初めて写実絵画を見たときの驚きを彼は次のように書く:

「私は、キエフの芸術と村の芸術の間に違いがあることに気づいた。展示されていた 1 枚の絵画が私を強く驚かせた。それはキエフ式の芸術で、すべてが生き生きと、本当の自然のように描かれていた。私を驚かせた絵には、ベンチに座った娘がジャガイモの皮をむいているのが描かれていた。‥‥私はリボンのように本物そっくりに描かれたじゃがいもとその皮に驚いた。私にとってその絵は発見であり、まさにその時その絵(流派の絵画:大武)を理解した。描写様式のことが私を強く不安にした。そのような絵を描くことを私は希望したが、しかし私は相変わらずすべての農民が壁絵を描くようにプリミティブなやり方で仔馬を描き続けた。芸術は男性のものというより、農民のものであった[586]」(傍点:大武)。

続けて農民の芸術とイコンの関係について:

「(芸術において:大武)自然への私の気持ちを育んだのは自然主義的なものであったにもかかわらず、イコンは私に強烈な印象を与えた。私はそこに何か親しいもの、何か非凡なものを感じた。その中に私が見たのは、イコンの情感的創造と全ロシア民衆であった。その時私は子供時代を思い出した:プリミティブな壁絵に描かれた仔馬、花、木の彫刻。私は農民の芸術とイコンの間に何か結びつきがあることを理解した:イコンの芸術―それは農民芸術のより高い文化の形式である。私はその中に“農民の時代”の霊的な側面を発見し、私はイコンを通して農民を理解し、そして農民の顔を聖者の顔としてではなく普通の人間として理解した。そして色を理解し、画家との関係を理解した。私はボッティチェリとチマブエ[587]を理解した。チマブエは、私が農民の中に感じた精神があったために、私にとって身近なものであった。それは私の絵画における第3段階であった[588]」

ここにマレーヴィチは、彼にとって芸術は農民のものであり、そしてイコンに結びつくものであると述べている。そして最も身近なものが、ビザンチン様式の平板なイコンの描写に初めて立体感を与えた初期イタリアルネサンス画家チマブエの作品であり、そこにロシアの農民の精神性を見いだしたと述べている。

チマブエの代表的作品「荘厳の聖母(マエスタ)」[図 10-1](1280 頃)を見てみよう。

---

[585]Малевич о себе. т.1. С. 48.

[586]Там же. С. 48.

[587]チマブエ G.(Cimabue, Giovanni:1240 年?-1303 年?)13 世紀初期イタリアルネサンス絵画の創始者。ビザンチン様式の平板なイコン構成に初めて立体感を与えた。伝統的な主題をより現実的に描いた。ジョットの師とされる。マレーヴィチはボッティチェリの作品をエルミタージュ美術館で、そしてチマブエを雑誌・書籍の中で目にしている。Малевич о себе, современники о Малевиче : письма, документы, воспоминания, критика / Под ред. И. А. Вакара, Т. Н. Михиенка. М., 2004. т.1. С. 28.

[588]Там же. С. 28.

このイメージは、東方正教の聖母の図像学においてホディギトリア型と呼ばれるイメージであり、聖母の正面性、左手で赤子イエス(巻物を手に持つ)を抱き、右手を胸の前に置くポーズを特徴にしている。

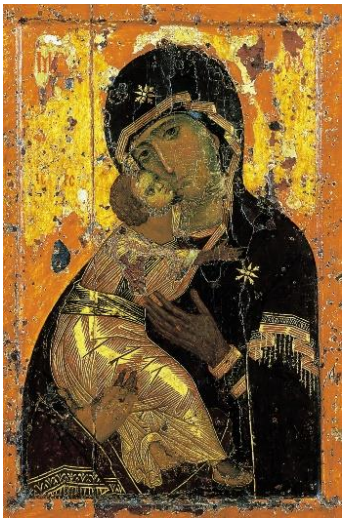
旧来のビザンツ様式とは異なる空間構成、色彩の明るさとその濃淡の微妙さ、聖母のヴェールのひだに表現される立体感、荘厳性―なにより色彩のグラデーションによる立体性の表現が顕著である。

それに対してロシア正教会で最も有名な生神女(聖母マリア)のイコンの1つであり、ロシアの人々に広く受容され、その血肉にもなっている「ウラジーミルの聖母[589]」[図 10-2](12 世紀)を見てみよう。図像学ではエレウサ型と呼ばれるこのイコンでは、母マリアは赤子イエスに頬を寄せ、我が子の行く末に悲しみの眼差しを向けている。

マレーヴィチが展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」に展示を予定していた「労働者女性」[図 10-3]は明らかにこの「ウラジーミルの聖母」に象徴されるエレウサ型を、手の型だけではなくイコン全体のイメージをそこから借用している。



[図 10-1[590]]



[図 10-2[591]]



[図 10-3[592]](既出)

この2人の聖母のイメージは、人間の罪を贖う者としてこの世に生まれ、それゆえ自分より先にこの世を去らねばならない「息子イエス」への母の悲しみをあらわし(エレウサ型)、そして人々の贖罪のために十字架を背負いゴルゴダの丘を歩まねばならない「息子イエス」が進むべき道を手で指し示す(ホディギトリア型)テオトコス(神を生みし者)の図像学に基づいている[593]。

「進むべき道」とは何か。それは息子イエスの受難によって罪を贖われるすべての人間への愛のメッセー

---

[589]14世紀のチムール朝及び 15 世紀のタタールの 2 度の襲来からロシアを守った奇跡のイコンと言われる。トレチャコフ美術館所蔵。

[590][図 10-1]チマブエ 「荘厳の聖母(マエスタ)」(1280 頃)

[591][図 10-2]「ウラジーミルの聖母」 12 世紀頃

[592][図 10-3]マレーヴィチ「労働者女性」 1933 年

[593]諸川春樹、利倉隆著『聖母マリアの美術』美術出版社、1998 年、97 頁～106 頁。

ジである。前述したように、テオトコスの図像学を手の型ばかりでなく、イメージ全体に借用しているのが「肖像画」シリーズの最初の作品「女性労働者[594]」[図 10-3]である。

[図 10-3]を見てみよう。不思議な絵である。マレーヴィチの特徴である「様々な様式の応用とその統合[595]」と、そしてそこにアイロニーが加えられている。スプレマチズムの色彩に縁どられたルネサンス風のシャツに赤いベストを身に着けている。しかし顔は一目で農婦とわかるほど日焼けし、がっしりとした手と太い腕は農婦そのものものである。頭のプラトークも都市部の労働者女性に特有な赤ではなく青であり、スカートも農婦のものである。マレーヴィチは、「労働者女性」とタイトルをつけながら農婦を描き、そしてイコンの図像学から左手で赤子を抱き右手でそれを支えるイメージを与え、仮想の生神女を描くことを試みている。

このチマブエを初めとするイコンが、マレーヴィチの目を農民へと向けさせ、そして彼の言う芸術創作の第3段階つまり最初の「農民シリーズ」への道を開いたという。

その「農民シリーズ」は、革命前 1912 年に始まり、マレーヴィチも参加した画家グループ「ロバの尻尾[596]」をその出発点にしている。それはイコンというプリズムを通した農婦の労働する身体に焦点を当てたプリミティブ絵画である。

絵画におけるロシア未来派(革命前アヴァンギャルド運動)は、1909 年結成のセザンヌ主義を高く掲げる芸術家団体「ダイヤのジャック[597]」に始まる。マレーヴィチはここに参加している。「第1回ダイヤのジャック展」が開催されると、フォークロア的なプリミティブ絵画を志向するラリオーノフとその妻ゴンチャローワは[598]、「ダイヤのジャック」と決裂し(1911 年末)、新たに「ロバの尻尾」を結成すると、マレーヴィチも両者の後を追ってそこに移っている。マレーヴィチとゴンチャローワは「ダイヤのジャック」と「ロバの尻尾」の違いを、前述の『自伝』の中で「“社会性”の有無」であったと記している[599]。しかしゴンチャローワにとっての“社会性”が都市に住む人々のフォークロアへの志向であったのに対し、マレーヴィチのそれは、農民の生活や労働への注視であった。マレーヴィチは、農民の芸術であるイコンの描写要素を過激に抽出し、そこにチマブエ等による立体性を加味させて新しい様式を作りだしている。

「刈る女」(1912 年)[図 11-1]を見てみよう。農婦の労働する身体に注目し、長い時間を通じて女性の身体の中に蓄積された様々な労働のポーズを単純化し、デフォルメし、独特の立体性を与えて、農婦の身体の新たなイコン化を試みている。

ここで、クルーツィスに目を転じたい。1920 年代後半、クルーツィスは妻クラーギナと共に、モスクワ郊外の農村に住む義理の母マリア・エフィーモヴナをしばしば訪問し、農作業を共にしながら、それらの写真を

594「労働者女性」は、1933 年 6 月 23 日からモスクワで開催された展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」に展示されたマレーヴィチの5枚の作品の中の 1 枚である。またこの展覧会がマレーヴィチの作品の最後の公的展示になっている。каталог "Художники РСФСР за 15 лет".Москва.1933. Малевич о себе, современники о Малевиче : письма, документы, воспоминания, критика / Под ред. И. А. Вакара, Т. Н. Михиенка. М., 2004. т.1 С. 28.

595*Александра Шатских* Казимир Малевич. М., слово/slovo, 1996. С. 91.

596ラリオーノフ、ゴンチャロヴァ、マレーヴィチ、タトリン、シャガール、シェフチェンコ他。

597「ダイヤのジャック」(Бубновый валет : 1909 年-1912 年) ラリオーノフ、ゴンチャロヴァ、ファリク、レントゥーロフ、イリヤ・マシコフ、クプリーン、コンチャロフスキイ等をメンバーとするグループ。ここにマレーヴィチは絵画におけるロシア未来派(アヴァンギャルド運動)の指導者となっている。

598都市部の商店の看板、イコン及びルボーク等を題材にしたプリミティブ絵画をめざした。

599Малевич о себе, современники о Малевиче : письма, документы, воспоминания, критика / Под ред. И. А. Вакара, Т. Н. Михиенка. М., 2004. т.1 С. 28. С. 21.

多く撮影している。それらをフォトモンタージュの素材にして様々な雑誌・書籍の表紙絵等の制作に用いている。そのような写真の 1 枚が[図 11-2]である。

後述するようにクルーツィスは、工業と農業がペアとなったポスター「ソヴィエトの集団化は基本的に終了した（スターリン）」[図 17-2]の中で、エフィーモヴナの写真のイメージをスターリンの「ナポレオンの手」の直ぐ脇にモンタージュし、さらにエフィーモヴナに労働者用のオーヴァーオールを着用させている。農婦と女性労働者をエフィーモヴナのイメージによって統合している。

マレーヴィチも上述のように、時を同じくして、モスクワ郊外の農村において、農婦と女性労働者のイメージを合体させている。マレーヴィチはそれを仮想の生神女のイメージとし、他方クルーツィスはそれを「労働者-労働者女性」を典型するイメージとしている。そして両者は共に、その両者のイメージによるメッセージを「手」の型で具象することを目指している。



[図 11-1[600]]



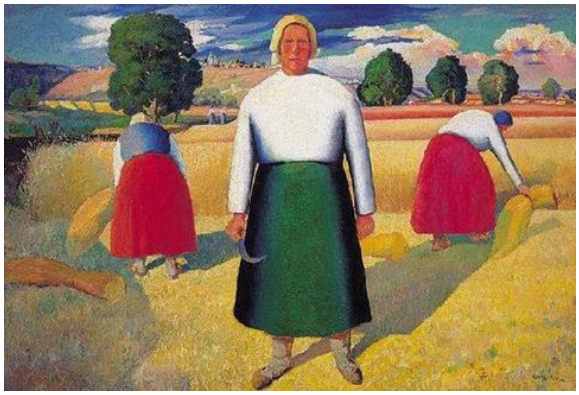
[図 11-2[601]]

ⅳ．第２の「農民シリーズ」（1928 年）：記号化された農民

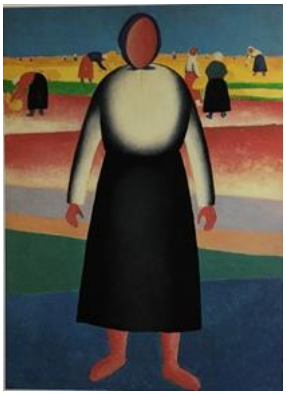
第２の「農民シリーズ」は、トレチャコフ美術館からの回顧展のオファーによる絵画への回帰をきっかけにして、場所を農村ネムチノフカに、時を第１次５ヶ年計画と農業の集団化の時代にして開始されている。このシリーズのテーマは、農民の身体から、農民の生活と農村の関係に移っている。

[600][図 11-1]マレーヴィチ「刈る女」1912 年

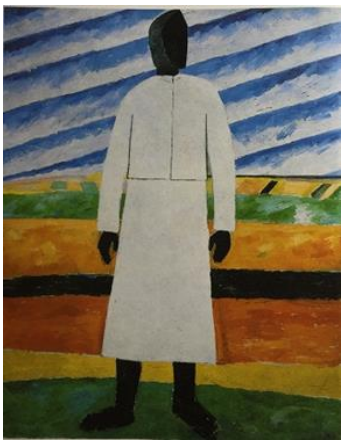
[601][図 11-2]クルーツィス撮影　マリア・エフィーモヴナとクラーギナ　1924 年



[図 12-1[602]]



[図 12-2[603]]



[図 12-3[604]]

1928 年頃に制作された「刈る女」[図 12-1]を見てみよう。
ネムチノフカの美しい秋の収穫の日、前に立つ農婦の影は黄色い畑の上を後ろで働く農婦の所にまで伸びている。金色に輝く畑・空色と群青色が入り混じる秋の高い空、その下に白い雲が留まっている。どっしりとした樫の木が列をなして村の向こうへと続いている。その樫の木の下には小さく 2 人の農婦が立っている。丘の上に正教会が見えている。正面の緑のスカートの女は手に鎌をもち、農民の藁靴を履いてしっかりと立っている。

このネムチノフカの農村生活の具象的なモチーフは、簡素化・抽象化の作用を経て「収穫」[図 12-2]、そして「農婦」[図 12-3]) に発展し、さらに「農夫の頭部」[図 13]に至っている。



[図 13[605]]

「農夫の頭部」は暗示的である。赤と白の 4 つの方形に分けられた農夫の顔の後ろに描かれるのはネムチノフカの村落である。緑の帯の中にいる女たちは腰をかがめ、子供の手を引きながら農作業をしている。ウクライナの農民の色彩である青・赤・緑・黒が織りなす段々の畑の向こうの丘には正教会が小さく見えている。その上の空は、もはやネムチノフカの美しい秋の空ではない。黒と白の濃淡のグラデーションの空に、初めて飛行機が現れている。それはアヴァンギャルド画家たちが好んで描いた「明るい道」を象徴する飛行機ではなく、反対に農村の生活を脅かす飛行機という権力マシーンである。

農村と農民をモチーフにする絵画は、さらに手も顔もない「3 人の女の像」[図 14-1]になっている。そこには丘の上の正教会もなく、畑への愛も注視も薄れ、ただの平行線になっている。農民は生活もそして生活の場である農村も失っている。1930 年代に入ると「農民シリーズ」の主人公は農夫に移り、悲痛な叫びを帯びてくる。

ロシアは当時集団化の波が全土に及び、それに起因する飢饉と畑の荒廃が蔓延した時代であった。マレ

602[図 12-1] マレーヴィチ「刈る女」1928 年頃
603[図 12-2] 々 「収穫」1928 年頃
604[図 12-3] 々 「農婦」1928 年頃
605[図 13] 々 「農夫の頭部」1928 年頃

ーヴィチが月の半分勤務したキエフ芸術大学があるウクライナは、集団化で最も多い餓死者を出した地域である。レニングラード、キエフそしてネムチノフカを行き来していたマレーヴィチは、農民の現実の生活をどのように目にしていたのか。ここに美術史家マルカデは「マレーヴィチは、集団化を絵画に記録した唯一の画家である[606]」と述べている。

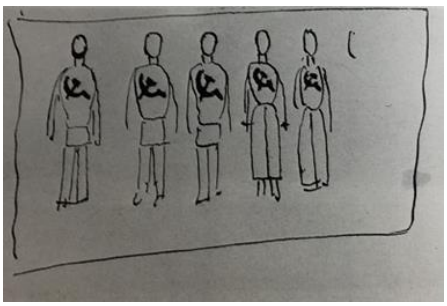
30 年代に入ると明らかにマレーヴィチのモチーフは人間の尊厳を意味するあごひげ[607]だけをかろうじてたくわえた顔の無い、そして手をだらりと下げた男になり[図 14-2]、さらにその顔や衣服に十字や「鎌と槌」のマークが付けられてくる[図 14-3]。



[図 14-1[608]]



[図 14-2[609]]



[図 14-3[610]]

マルカデはそれを「記号に還元された人間[611]」と記し、この「農民シリーズ」をマレーヴィチの「虐げられた農民への共感、農民を通して愚弄されたロシア人全体への共感[612]」であると記している。第１次５ヶ年計画と集団化という歴史時代の証言的な絵画群である第２の「農民シリーズ」は、1933 年を機に何の逡巡もなくきっぱりと「肖像画シリーズ」に移っている。

606ジャン＝クロード・マルカデ（五十殿利治訳）『マレーヴィチ画集』リブロポート、1994 年、245 頁。
607ロシア正教ではあごひげを人間の尊厳と意味づける。マルカデ 254 頁.
608[図 14-1]マレーヴィチ「3 人の女の像」(1930 年～1932 年)
609[図 14-2]　々　「2 人の男の像」(1930 年～1932 年)
610[図 14-3]　々　「槌と鎌の五人の人物」(1930 年～1932 年)
611マルカデ　254 頁。
612マルカデ　254 頁。

ｖ.「肖像画シリーズ」―社会主義リアリズムによる社会主義リアリズムへの挑戦



[図 15-1[613]]



[図 15-2[614]]

社会主義リアリズムは、手法として「歴史的により高いレヴェルにある遺産を、新しい芸術創造のために利用し、 伝統を改良する手法[615]」であり、ギリシア・ローマの古典主義芸術とその復興であるルネサンス（新古典主義）は、最も推奨される様式であった。

顔の無い手が下にぶら下がった農民を描いた第２の「農民シリーズ」から「肖像画シリーズ」へとマレーヴィチを一気に転換させたものは、多分 1933 年初頭のマレーヴィチへの癌の宣告であろう。「完全に前向きの精神を持った画家[616]」マレーヴィチは、自分の全存在をかけて表現せねばないことを「肖像画シリーズ」に託している。それは彼の絶筆となった「自画像」[図 15-1]に結実している。マレーヴィチは、彼特有のアイロニーをもって、社会主義リアリズム芸術に対して、社会主義リアリズム様式によって挑戦している。

リアリズムに対しては、それを上回る超リアリズムの手法である肖像画によって、社会主義リアリズム様式に対しては、権力のお墨付きを得た新古典派のルネサンス様式によって、さらにロシアの古典芸術であるイコンによって挑戦している。そしてアイロニックな挑戦は、複雑な入子の状態になっている。権力が推奨するルネサンス芸術は、実は人間解放の思想である。イコンの手の型が示すのは、人間の悲しみへの癒しと、人々への愛のメッセージである。

社会主義リアリズムのテーゼ「現実の中に革命的未来を描き出す」に対して、マレーヴィチは彼が理解する「革命的未来」を画面全体で表現している。つまり自分の死後にもなお生き続けるロシアの人々への愛とスプレマチズム（真理）のメッセージである。それは無階級社会のユートピアと全く次元を異にするものである。

「画家の妻」([図 15-2])では、ルネサンスの肖像画の特徴である暗い背景と横向きのポーズを用い、スプレマチズムの幾何学模様の入ったルネサンス期の衣装と被り物を身に着けている。ウエス

---

[613][図 15-1]マレーヴィチ「自画像」1935 年

[614][図 15-2]　　々　　「画家の妻」1933 年

[615]*Морозов А.* Конец утопии. С. 23.

[616]セルジュ・フォシュロー（佐和瑛子訳）「マレーヴィチ」『現代美術の巨匠』美術出版社、1995 年、20 頁。

ト部分から直角に出された手は象徴的である。

絶筆である「自画像」[図 15-1]を見てみよう。

ソ連全体―特に農民に降りかかる歴史時代に、その不合理さに対して最後の挑戦を挑んでいる。自分の芸術に真っ向から対立し、流行りで笑顔だらけのそして子供っぽい言辞を弄する幼稚な社会主義リアリズム芸術に対する最後の挑戦的メッセージ、そして自分の後に残される全ての人々へのメッセージである。マレーヴィチの手の型は、微妙に方形の 2 辺を暗示している。それは画面の右下に刻印される小さな「黒の方形」に呼応して、宇宙の真理・無を意味し、さらに自らのフィナーレを記したものでもあったろう。



[図-16[617]]

美術史家マルカデは、「自画像」の中のマレーヴィチが身に着ける衣装を、ボヘミヤのタボール派宗教改革者ヨハン・フスの衣装であると指摘する[図-16]。それを証明する 1 次資料は今の所見当たらない。しかしもしそうであるなら、マレーヴィチは現状を告発しその改革のために火刑に処せられた人物に自己同一視したことになる。

「肖像画シリーズ」全体が、入子状態のメッセージの玉手箱であり、特に手の型がそのメッセージの象徴であるならば、師が差し出した手に挑戦するように出されたクルーツィスの手の型もまた彼の挑戦を意志するものであろう。

―小括―

1933 年 5 月 20 日にクルーツィス宅で撮影された写真の中に写るマレーヴィチの示す「手の型」が意味することは、次のようにまとめることができる。

1．この「手の型」を、今後の創作活動の中で 1 つの象徴として用いるというマレーヴィチの意志の表明。

2．この「手の型」が意味するものは、マレーヴィチ自身の思想としての「無限性（真理）」・「慈愛」そして時代の運命を背負う「農民への愛」である。

3．描写様式としては、「社会主義リアリズム芸術」の上からのノルマに対しては、「社会主義リアリズム芸術」そのものによって、それを超える芸術を創造することで対抗しようとする志向。以上のことは、自らの芸術創造への希求であり、また権力への（小さな）内なる抵抗とも言い得る行為である。

他方マレーヴィチが差し出す「手の型」に対して差し出されたクルーツィスの「手の型」を、筆者は次のように推定する。

1．労働者のメタファーである「手」、その一典型としての「赤旗を握る手」をここに示している。

2．「赤旗を握る手」を典型とする労働者のメタファーである「手」のイメージによって、自らのイデオロギーの具象をめざしている。

3．「集団としての労働者」のイメージ及び労働者の「赤旗を握る」イメージが次第に社会から消滅しつつある「社会主義リアリズム」の時代に、それに耐えうる、またはそれを超える芸術様式創造を志向している。つまりスターリンをナポレオンに匹敵する「偉大な指導者」という権

[617]マルカデ　254 頁。

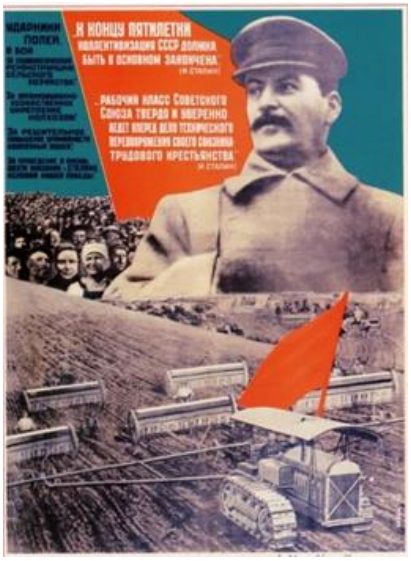
力の要求を満たすイメージとして「ナポレオンの手」を創造し、その懐に入れられた不可視の手を「赤旗を握る手」に観念連合させることによって自らのイデオロギーの具象を目指した。以上の推定を次節で検討したい。

第3節　権力への内なる抵抗－クルーツィス

1．初めての農業ポスター



[図 17-1[618]]（既出）



[図 17-2[619]]（既出）

「ナポレオンの手[620]」がクルーツィスの作品に初めて現れるのは、「1932 年 4 月決議」の定立の年つまり 1932 年に、工業ポスター「社会主義の勝利は保証された。」[図 17-1]に対になった農業ポスター「ソヴィエトの集団化は基本的に終了した（スターリン）」[図 17-2] のスターリンのイメージである。そのイメージは翌年 1933 年、丁度マレーヴィチとクルーツィスがクラーギナのカメラの前に「手の型」を差し出したその年に、一気にポスター上に現れている。それらはあきらかにナポレオンのイメージを一定の目的を持って用いることが目指されている。すなわちスターリンとナポレオンを結びつけ、スターリンをナポレオンに匹敵する「偉大な人物」として位置づけて、一種の権力への迎合、または自身の保身のためのカモフラージュも意図されていると考え得る。

その上で「ナポレオンの手」の周囲にぴったりと民衆（労働者、農民）が配置される構図が多いことから、それは民衆と「指導者スターリン」との関係性の具象に関連して考案されたと推定可能である。そしてその特徴として、テーマ的に農業に結びついたものが多いこと、オリジナル作品とその改作バージョン（[図 21][図 22]参照）というようにペアとして多く描かれていることが挙げられる。これらのイメージはポスター及び『プラウダ』挿絵に 1933 年に集中して現れ、そして大テ

618[図 17-1]クルーツィス　ポスター「社会主義の勝利は保証された。「我々の工業計画の事実、それは新しい生活を創造する何百万という労働者である（スターリン）」1932 年

619[図 17-2]クルーツィス　ポスター s「ソヴィエトの集団化は基本的に終了した（スターリン）」1932 年

620懐に手を入れるスターリンのイメージは、何枚かの写真に残されている。最も周知な写真は、ベンチに座るレーニンに並んで撮影された白い軍服姿の手を胸に差し込んだイメージである。このポーズは、スターリンに通常とられたものである。

ロルの開始直前 1935 年に、当然ながらクルーツィスへのフォトモンタージュ作品の注文が途絶えるとともに紙面から消え去っている。

「機械は最も美しい芸術」とする生産主義は、基本的に都市部の工業芸術を志向する芸術運動であり、その後継である「10 月」協会も、前者以上に都市部を中心とする工業芸術・空間芸術を目指すものであった。大都市モスクワに住み、工業をテーマにアジテーション芸術に邁進するクルーツィスにとって農業はこれまで創作の対象外であった。クルーツィスの関心の中心は、様々な場で働く集団としての労働者-労働者女性であり、それが彼の創作活動の中心的テーマであった。

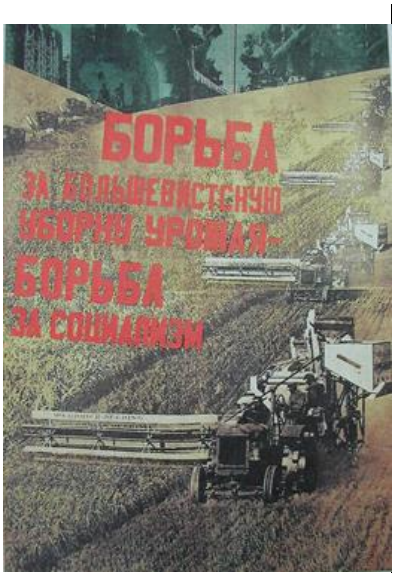
農業を中心的なイメージとした作品は、第１次５ヵ年計画が発動された翌々年の 1930 年に出版された「ソフホーズとコルホーズの建設、それは村に社会主義を建設することである」である（[図 18-1]）。それは第１次 5 ヵ年計画にほぼ並行して展開されたコルホーズ、ソフホーズの集団化政策をテーマにした 5 ヵ年計画１年目の成果を総括するポスターである。前年度の生産実績とその目標値が中央の対角線状の白い帯の中に記され、その対角線に沿ってトラクターが真っすぐ列をなして猛進している。この作品は、「アジテーション政治フォトモンタージュ」を特徴づける対角線の構図そのものであり、そのシンプルさ故にインパクトのある表現になっている。右下の農場を対角線上に進むトラクターの隊列とその下の地面の荒々しさは、人々に国家の事業に対してある種の畏怖を感じさせるものである。



[図 18-1[621]]



[図 18-2[622]]



[図 18-3[623]]

それから１年もたたない 1931 年春に制作された「コムソモール員は、突撃的播種へ向かう」[図 18-2]では、前作と全くモードが逆転している。対角線は消えて、水平線がドミナントになり、荒々しいソフホーズ・コルホーズの地面は一面マットな緑色の畑に代わっている。心地よさと安心感を

621[図 18-1]クルーツィス　ポスター「ソフホーズとコルホーズの建設、それは村に社会主義を建設することである -５ヵ年計１年目の実績と国家指標」1930 年

622[図 18-2]クルーツィス　ポスター「コムソモール員よ、突撃的蒔種へ！」1931 年

623[図 18-3]　〃　ポスター「ボリシェヴィキ的収穫の闘い、それは社会主義のための闘いである」1931 年

強調する緑色に対してコントラストをなす赤も、かつての「機動力を与える背景の赤」ではなく、イコン由来の聖なる「赤」を彷彿させるものである。トラクターを運転するコムソモールの若者たちは顔をあげて観衆に笑いかけている。

この作品は様式「アジテーション政治フォトモンタージュ」を標榜するシリーズ「5ヶ年計画のための闘い」の1枚に加えられた作品である。クルーツィスは、生産主義を選び取って以来（1922年)、手法としてフォトモンタージュから離れることは 1 度もなかつた。それは彼にとって芸術創造の変わらぬ武器であった。しかしクルーツィスはここに意志して自らが宣言した「写真による事実の固定化[624]」であるフォトモンタージュを放棄している。

当時ロシアの農村部は激しい集団化による危機的惨状にあった。1929 年 11 月のスターリンの論文「偉大な転換の年」によって農業の全面的な集団化の方針が打ち出され、同年末には「階級としてのクラークの絶滅」が党の基本政策になった。全面的農業集団化はそのピークを 1930 年初頭に迎えている[625]。

政府は 1931 年春、クラークが撲滅されて無人化した村の再興のために、コルホーズ救援を目的にコムソモール青年男女によるトラクター部隊を組織させて「播種キャンペーン」を展開している[626]。「イゾギズ」は、キャンペーンを鼓舞するために恒例のキャンペーン・ポスターを企画している[627]。その「イゾギズ」の注文による 1 枚が上述の「コムソモール員は、突撃的播種へ向かう」[図 18-2]である。「イゾギズ」は、クルーツィスの本作品に対して、「英雄的行為の場所である集団農場の描写に於いてリアリズムが欠如している[628]」と批判しつつ、しかし検閲を通過させて 3 万部印刷され街々に貼られた。

クルーツィスは、愛用のライカのカメラを持ってコムソモール員と共に、クラーク撲滅で無人になった集団農場を取材撮影のために足を運んだであろうか。それは不明である。しかし同道した可能性は十分ある。なぜならクルーツィスは、当時トレチャコフの唱えた「事実の文学」に相応するドキュメント写真の手法を自らのフォトモンタージュ制作のスタンスとしていたからである[629]。つまりクルーツイスは「ソヴィエトの人々の英雄（労働者）のイメージを、生活の中に見いだそうとして、労働者のイメージを石炭採掘場、炉のそば、仕事場で撮影すること[630]」を目指していた。そこから推察すれば、農民の生活と労働の場であるコルホーズ・ソフホーズに自ら出向いて被写体を撮影することはクルーツィスにとって自然なことであった。

しかし仮にクルーツィスが農民の厳しい現状を見ていたとしても、また見ていないとしても、このポスターはクルーツィスの農村に対するある一定の理解を示している。それは、クルーツィスがフォトモンタージュを捨てて絵画の要素を大胆に取り入れているという事実にある。

624*Клуцис Г.* Фотомонтаж как новый вид. С. 119.

625田中陽児他編『世界歴史大系　ロシア史３　20 世紀』山川出版、1997 年、167-171 頁。

626*Шклярук.* Густав Клуцис Валентина Кулагина. С. 35.

627「イゾギズ」の主要な仕事の 1 つがキャンペーンに向けたポスターの企画とその制作であった。この 1931 年春の「播種キャンペーン」について、その規模や地域に関しては不明である。

628*Шклярук.* Густав Клуцис Валентина Кулагина. С. 35.

629クルーツィスは、1931 年夏、セニキンと共にドンバス炭田に撮影出張に行っている。クラーギナに宛てた手紙の中に、自らもエレベーターで石炭採掘場の地下に降りたことを「これは事実の文学としてまだ記されていない」と記し、自らのフォトモンタージュと「事実の文学」を並行して捉えている。Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina.* p. 193.

630*Огинская.* Густав Клуцис. С. 121.

上述の「イゾギズ」からの批判と、1931 年 6 月のフォトモンタージュの報告討論会（第 4 章 3 節参照）における議長マーツァからの忠告「工業だけではなく農業の描写」を加味して、この作品（[図 18-2]）を改作して制作されたものが[図 18-3]である。構図は[図 18-2]とほぼ同じであるが、再びフォトモンタージュに戻っている。しかしそれは[図 18-1]に見られる対角線をドミナントとするフォトモンタージュの構図ではない。緑の畑は、秋の収穫の黄色に変わり、上部には薄緑色の透明感ある工場群が入れられている（そこには労働者がモンタージュされている）、ここに工業と農業は 1 つの画面に一体となっている。

この 3 枚の農業をテーマにするポスターには、これまでのクルーツィスの作品の主人公である労働者・労働者女性に匹敵する農夫・農婦のイメージは全く登場しない。それは彼が目指すイデオロギーの具象という課題にとって、相応しい被写体でなかったからかもしれない。そしてソヴィエトの農村の現情―観衆が見るには厳しい現状―を描くことへの躊躇であったとも考えうる。

しかしこの「コムソモール員は、突撃的播種に向かう」[図 18-2]を制作した時期に同時並行するように、クルーツィスは、これまでイデオロギー具象のツールであった「集団としての労働者のイメージ」と「脱個性化」の労働者のイメージに代わる新たなイメージの創造を目指している。

前述のように（第 4 章第 2 節参照）スターリンの演説「経済建設の新しい任務」（1931 年 6 月）以来、「集団としての労働者」は、個人としての「能動的」人間にとって代わられ、それが社会の風潮になりつつあった。

このような時代潮流の中でクルーツィスは、これまで視野に入れなかった「農夫・農婦」を「労働者・労働者女性」の隊列に新たに組み入れ、さらにそれを「指導者スターリン」に結び付けて、共に（平等な者として）「組織化（社会主義建設）」の作業を担うという新たなイメージの創造を目指している。そのための、「農夫・農婦」と「労働者・労働者女性」そして「指導者スターリン」を結びつけるジョイント（蝶番）の役目を担うイメージが「ナポレオンの手」であったのではないか。後述のように、「ナポレオンの手」は、さらに観衆に不可視の仮想の「赤旗を握る手」のイメージに観念連合されているのではないか。そしてそれは「10 月」綱領の主要なテーマの 1 つである「レーニン主義」に総括しうるイデオロギーのメタファーとしてのイメージが与えられていると筆者は想定する。

2．「ナポレオンの手」の登場

最初に「ナポレオンの手」が現れた作品は、工業と農業をそれぞれテーマにしたペアの作品の、後者のポスター「ソヴィエトの集団化は基本的に終了した（スターリン）」（1932 年）[図 17-2]である。農業をテーマにするこのポスターは、前者の工業ポスターに比べて何かが異なっている。どこか優しく、暖かく、指導者も決然さに欠けている。スターリンと一体になった赤旗もいびつで威厳がなく、それはトラクターにつけられた小さな赤旗にも呼応している。スターリンの後に立ち並ぶ人々もトラクターに乗る労働者も笑顔で観衆に真っすぐ視線を向けている。画面下半分に一面に広がる農場ものどかである。画面全体が指導者スターリンとの親密さを表している。

その親密さを象徴するのが、スターリンの「ナポレオンの手」の直ぐ左隣に描かれた白いプラトークを被った女性である。それがクルーツィスの義理の母マリア・エフィーモヴナ・クラーギナである[図 19-1][図 19-3]。

クルーツィスは前述のように妻クラーギナと共に、義理の父母が住むモスクワ郊外の農村をしばしば訪問し農作業を共にし、そしてそれらの様子を多くの写真に残している。その 1 枚が笑顔のクラーギナと共に写る首に鎌をかけたエフィーモヴナの写真である[図 19-1]。豊かに実った麦の穂先がエフィーモヴナの顔の横まで伸び、健康で働き者の農婦のイメージを際立たせている。

この写真をクルーツィスは、労働をいとわず前向きに明るく働く農村女性を象徴するイメージとして雑誌や書籍の表紙に用いている。その一例が書籍『モスクワ県の農業』[図 19-2]の表紙絵である。表紙中央の緑の帯のタイトルの下半分には、トラクターが弧を描いて列をなして近代的農作業に従事するとき、上半分は旧来のままの農婦のいでたちをして首に鎌をかけたエフィーモヴナが登場している。下半分に描かれるトラクターに象徴される近代化の証である第 1 次 5 ヵ年計画を真摯な労働で支える労働者―それがエフィーモヴナがここに担うイメージである。クルーツィスにとってエフィーモヴナのイメージは、表紙下の工業化のイメージを力づけ、社会主義建設への道を鼓舞するものであった。ここにエフィーモヴナのイメージはすでに個人エフィーモヴナのそれではなく、普遍化され典型化された農婦そして農夫のイメージになっている。



[図 19-1[631]]



[図 19-2[632]]



[図 19-3[633]]

クルーツィスは、その普遍化された農婦エフィーモヴナのイメージを、今度は農業ポスター [図 17-2]の中で、スターリンの「ナポレオンの手」の直ぐ隣に位置させている[図 17-2][図 19-3]。彼女の後ろには「脱個性化」されない「個人」としての農婦・農夫がびっしりと連なっている。さらにエフィーモヴナには労働者のアイテムであるオーヴァーオール[634]が着せられている。エフィーモヴナは、農婦に加えて労働者女性のイメージが与えられ、さらに後ろに連なる農民大衆も加わって、すべての「農夫・農婦」を含む「労働者・労働者女性」の普遍化されたイメージが彼女に与えられている。

631[図 19-1]クルーツィス撮影写真 1924 年　モスクワ県クリンスキイ地区　クラーギナとエフィーモヴナ。
632[図 19-2]クルーツィス　書籍表紙『モスクワ県の農業』1929 年
633[図 19-3]クルーツィス　ポスター部分「ソヴィエトの集団化は基本的に終了した（スターリン）」1932 年
634オーヴァーオールは、労働者の 1 つのアレゴリーとして用いられている。1927 年～1928 年にロシアを訪問し、「10 月」協会の活動に参加したメキシコ共産党員画家ディエゴ・リベラが帰国後すぐに制作したシリーズ「メキシコの唄」の中でディエゴは、オーヴァーオールを着てピオネールの赤のバンダナを首に巻いたイメージで自らを描いている。

エフィーモヴナの左手は、スターリンの「ナポレオンの手」に重なり合い、それは「労働者・労働者女性」と指導者スターリンをつなぐジョイントの役割を果たしている。ナポレオンに匹敵する「偉大なる指導者スターリン」は、「(農夫・農婦を含む) 労働者・労働者女性」の 1 人である「指導者-労働者」として、共に社会主義建設をめざして歩むことがここに意味されている。

クルーツィスは、集団としての「脱個性化」したこれまでの「労働者-労働者女性」のイメージに代わる新しい労働者のイメージを目指して「ナポレオンの手」を発明している。それをさらに有効にするために、スターリンのイメージに慈愛に満ちた父のイメージを与え、「(農夫-農婦を含む) 労働者-労働者女性」と指導者との結合をより緊密にすることが目指されている。



[図 20[635]]

[図 20]を見てみよう。「労働者・労働者女性」と指導者スターリンは「ナポレオンの手」によって結び付けられている。農民たちは、トラクターや整備されたソフホーズを後ろにしながら、スターリンに供出の穀物の報告をしている。人々は真っすぐ観衆に目を向け、収穫の供出が成功裏に遂げられたことを喜んでいる。「ナポレオンの手」が与えられたスターリンには強権的な眼差しは全くない。農民と共に歩むスターリンが描かれている。

―小括―

「ナポレオンの手」は、「農婦・農夫」を含む「労働者・労働者女性」と指導者スターリンをつなぐジョイント（蝶番）してのツールである。それは、「農業の集団化」に象徴される農民に対するクルーツィスのある一定の理解、「集団としての労働者」のイメージが体制に受容されないものになりつつある社会主義リアリズムの時代に対応した新たなイメージ、そして「10 月」協会綱領の 1 つ、つまり「ヘゲモニーとしてのプロレタリアートによる農民と異民族との和解」を説く「レーニン主義」の具象化とも想定し得る。

3.「私的制作」と「公的制作」

「ナポレオンの手」をもつスターリンのイメージのもう 1 つの特徴は、前述のようにペアの作品が多くみられることである。それはほぼ「オリジナル版」とその「改作バージョン」という形をとっている。そして「ナポレオンの手」のイメージを持つ後者は、「公的作品」のイメージ（神のイメージ）を持つ前者に比べて、スターリンのイメージに人間らしさが表現されている。

635[図 20]クルーツィス　挿絵「コルホーズ突撃隊員から国家穀物供出年間計画期限前遂行についての報告」『プラウダ』1933 年 12 月 16 日。



[図 21-1[636]]



[図 3-2]既出



[図 22-1[637]]



[図 22-2[638]]

[図 21-1]と[図 3-2]を見てみよう。「カドルはすべてを決定する」([図 3-2])において、スターリンは直角に曲げた腕を天上にしめしながら、真っすぐ前方を見て歩を進める。優美な赤旗と一体になったスターリンを人々は賛美の眼差しで見上げている。女性は花を手向ける。風にたなびく赤旗は、スターリンを「神」と承認するかのようだ[639]。

他方[図 21-1]を見ると、人々が微妙に異なっている。賛美の眼差しではなく、労働の日々のなかでの笑顔である。そしてスターリンのアトリビュートである女性の持つ花が消えている。ここにはスターリンに手を振る者も花を手向ける者もいない。個人が識別できる労働者としてのイメージが与えられ、表情も人間的である。

「図 22-1」では「ナポレオンの手」を持つスターリンの後ろには赤旗はない。下に並ぶ戦車の群れにはリズム感があらわれ、それは上に飛ぶ飛行機に呼応している。「ナポレオンの手」が消えるとともに、赤旗が「図 22-2」に現れ、スターリンとヴォロシーロフの後ろに美しくたなびいている。ここに指摘できるのは、「ナポレオンの手」が現れるとともに、スターリンのアトリビュートである「赤旗」・「見上げる眼差し」・「女性の持つ花」などが消えていることである。それは「神としの指

---

[636][図 21-1]クルーツィス　ポスター「我が同族である偉大なるスターリン万歳」1934 年
[637][図 22-1]　々　ポスター下絵「労働者-農民赤衛軍万歳」1935 年
[638][図 22-2]　々　ポスター「労働者-農民赤衛軍万歳」1935 年
[639]モロゾフは、父のイメージについて次のように述べている：「スターリンの「民衆の父」及び「神としての臨在」のイメージは、大テロルにほぼ並行して現れている。それはスターリンやその周囲の権力中枢が命じたものではなく、新聞『プラウダ』及び雑誌『芸術』等の権力のスポークスマンが作りだしたイメージである。その最も先端を行くスポークスマン的画家がゲラーシモフであり、権力へのおべっかとして、上下の者のヒエラルヒー及び民衆の守護者としての父のイメージを作りだし、特に 1937 年制作の「スターリンとゲラーシモフ」がそれらのイメージ創造に大きく寄与した。」
しかしクルーツィスは、ここに示すようにゲラーシモフのイメージが現れる 5 年前にすでに「父」のイメージを描いている。権力のメッセンジャー・ゲラーシモフが、「父」のイメージを明示する前に、すでに社会の風潮の中に、半公式的イメージとして流布していたと考え得る。*Морозов* , Конец утопии. С. 119-121.

導者スターリン」から「人間としての指導者スターリン」への変移を意味している。つまり「指導者」のイメージを、「指導者崇拝」以前、つまり社会主義リアリズム以前の（民衆と共に歩む）「指導者」のイメージへの変移である。

これらの現象は、前述（第 4 章 3 節参照）のモロゾフが指摘する「二重の制作」、つまり「1930 年代の芸術家は、二重に制作することは通常のことであった」こと、さらに「スターリンの公式イデオローグの舞台の上で、それに並行した日々の生活のなかで、それに差し向かいで、閉じられたアトリエのドアの後ろで、しばしば個人の芸術原理のようなものが流れ出ていた。」という二分性に相応する行為であったと考え得る。

「アトリエのドアの後ろで（自分のために）制作すること」は、アジテーション芸術においては不可能であった。この状況の中で、1930 年代の芸術家が通常行っていた二重性による創作活動（「公的制作」と「私的制作」に分けて制作すること）を、クルーツィスは、スターリン世界の「舞台」の上で試みたのではないか。

つまり上述のように「指導者」のイメージを、社会主義リアリズム以前の「指導者」のイメージへ変移させ、その「指導者」と新たに農民も含まれた「労働者・労働者女性」のイメージを結合させるジョイント（蝶番）の役を果たすツールが「ナポレオンの手」ではないか。それは同時に「10 月」協会綱領の「レーニン主義」の具象化のツールになっている。

クルーツィスはジョイントとしての「ナポレオンの手」に、さらにもう 1 つの意味を与えることを試みている。それが観衆には不可視の労働者の「手」の典型である「赤旗を握る手」を懐に抱くスターリンのイメージである。以上仮定したことを、次に検証したい。

4．「ナポレオンの手」は不可視の「赤旗を握る手」へ



[図 23-1[640]]



[図 23-2[641]]

クルーツィスは、「労働者-労働者女性」と「民衆と共に歩む指導者」としてのスターリンのイメ

640[図 23-1]ナターリア・ピヌス・クルーツィス共同制作ポスター「女性はコルホーズの偉大な勢力である」1933 年。

641[図 23-2]クルーツィス　巻頭挿絵「大衆が歴史を創る」『プラウダ』1933 年 11 月 7 日革命記念日

ージを結びつけるジョイントとしての「ナポレオンの手」に、「10 月」綱領を包括する概念「レーニン主義」のメタファーとして不可視の「赤旗を持つ手」を観念連合させることによってイデオロギー（「10 月」協会綱領）の具象を試みている。上の 2 作品を検討する。

「ナポレオンの手」をもつ慈愛にみちた父のイメージのスターリンと新旧 2 人の農婦が描かれた作品[図 23-1]を見てみよう。これは「10 月」協会フォトモンタージュ部の 1 員である女性画家ナターリア・ピヌスとクルーツィスの共同制作の作品である。

この作品は、観音開きのイコンを思わせる 3 部構成になっている。斬新な模様のブラウスを着た女性労働者はしっかりとハンドルを握ってトラクターを運転する。旧来のいでたちの農婦もまたしっかりと鎌を握って草を刈っている。２人の女性の後方に見えるのは、美しく整ったコルホーズと小奇麗な家である。他方、知的な人々は弧をなした欄干にそってスターリンを取り巻いている。「ナポレオンの手」をしたスターリンは全員の運命を預かる者のように真摯な眼差しを前方上にむけている。

しかし何かがおかしい。何か腑に落ちない。それは、顔のサイズに比べてアンバランスで、子供の腕のように短く、指導者にふさわしくない、いびつで異形の腕である。さらにこれまで袖の中にあった手首がはっきりと外に出ていることである。

このポスターのテーマは労働する「手」である。トラクターを運転する「手」、鎌で草を刈る「手」、そしてスターリンの「手」である。ここで最も重要なイメージであるはずの「ナポレオンの手」が最も奇妙にそして半分外に出て描かれている。このおかしな手は両脇の労働者女性の手にイメージとして結び付けられている。それは労働者のメタファーである「手」の典型としての「赤旗を握る手」の型である。

「レーニン主義」の等価物としての「赤旗を握る手」をもつスターリンは、「労働者・労働者女性」、「農夫・農婦」そして新しい知的な人々と隊列を組んで「組織化」の作業を果たすことがイメージされている。

クルーツィスはここにしっかりと「赤旗を握る手」を描いている。トラクターに乗る女性労働者も、鎌を持つ農婦も、知的な新しい人間も、「歴史を創造する労働者・労働者女性」として等価に描かれ、「ナポレオンの手」を持つスターリンは、ここでは指導者-労働者つまり「歴史を創造する労働者・労働者女性」の 1 人として理解されている。クルーツィスにとっての生産主義イデオロギーの要点であるこの概念は、ここに観念連合による「赤旗を握る手」によって具象されている。

「大衆が歴史を創る」のスローガンが記された 10 月革命 16 周年記念『プラウダ』巻頭挿絵[図 23-2]をみてみよう[642]。クルーツィスは、自ら寄ってたつ概念「大衆が歴史を創る」がスローガンとなる『プラウダ』からの巻頭挿絵の注文に背中を押されるように、再び不可視の「赤旗を握る手」の描写を試みている。それはスターリンの懐に差し込んだ「ナポレオンの手」の外套の上に見た目にはっきり描き込まれたダーツに現れている。これまでの「ナポレオンの手」が差し込まれた外套の描写では、「手」と想定される部分には陰影だけがつけられ、ダーツが入れられることはなかった。ここでは、ダーツによって暗示される「赤旗を握る手」を応援するように、スターリンの足元には、工場群とコルホーズを背景にした「労働者労働者女性」と「農夫・農婦」のイメージが描かれ、そ

[642]通常ポスターの場合、「イゾギズ」から複数のテーマが与えられ、その中の 1 つのテーマから画家自身がスローガンを作成した。『プラウダ』の場合、スローガンの決定権が画家にあったか否かは不明である。

してすべてを保障するように前を見据えるレーニンが立っている。赤旗も赤の背景に代わっている。

クルーツィスは、ここに不可視の「赤旗を持つ手」を暗喩することで、禁断となった生産主義イデオロギー、すなわち「10 月」綱領の具象化を目指している。そしてここに描かれたダーツのイメージは検閲の目に気づかれないものでもあった。

５．ダブルイメージ：ナポレオンとスターリン

マレーヴィチは、社会主義リアリズム芸術の上からの強制に対して、「社会主義リアリズム芸術」様式そのものによって、それを超える芸術を創造することで対抗を試みた。

つまり、上から推奨される新古典主義の様式で、それを超える内容を持つ「肖像画シリーズ」を描いた。それは一方で権力への恭順であり、他方でそれを逆手に取った権力への挑戦であった。師マレーヴィチの権力へのこの挑戦に対して、クルーツィスはどのようにマレーヴィチに対抗しえたのだろうか。

クルーツィスは、スターリンとナポレオンを結び付け、ナポレオンと同等の「偉大な人物スターリン」のイメージをスターリンに与えることで権力に恭順をしめし、その上で「労働者-労働者女性」・「農夫・農婦」そして「指導者-労働者」としてのスターリンを結び付けるジョイントのツールとしての「ナポレオンの手」によって自らのイデオロギー（「10 月」綱領）の具象を目指している。

もう１つ指摘し得ることは、クルーツィスが「ナポレオンの手」をあえて選んだ理由が、ナポレオンとスターリンに共通する要因のダブルイメージによる権力への一種の揶揄の可能性である。つまり「民衆（「労働者-労働者女性」）の指導者」であったはずのナポレオン（スターリン）は、実際には皇帝（神としての指導者）を目指す権力の亡者であった（である）というダブルイメージによって、マレーヴィチに通じるある種の権力への内なる抵抗を示そうとした可能性である。

イデオロギーの具象への飽くなき、そして妥協のない志向は、大テロルの時代の 1937 年 5 月にパリで開催された万国博覧会のソヴィエト・パヴィリオンにクルーツィスが展示した 2 枚のフォトパネルにはっきりと表れている。「公的制作」と「私的制作」の違いが明確に現れる 2 枚のフォトパネルの１枚には「不可視の赤旗を握る手」が、可視の「赤旗を握る手」となって現れている。それがクルーツィスの絶筆になっている。それが終章である第 7 章のテーマである。

第 7 章　社会主義リアリズム　その 3　社会主義リアリズム絵画への転向？

序節

1935 年 12 月 12 日付け MOCCX ポスター部全体会議において、議長モールは、「ポスター制作に関する決議」（1931 年 3 月 31 日）5 周年記念展覧会の開催を前に、生産主義芸術が社会主義リアリズム芸術と同等の価値を持つ芸術であるかを検証するために生産芸術の点検作業を提案した。それは生産主義芸術最後の旗手そして「妥協の無い革命芸術の最後の伝達者[643]」クルーツィスに向けられ、その検証の作業として、クルーツィスにこれまでの全創作活動のプロセスを記した報告書を MOCCX 理事会に提出することが命じられた。これは MOCCX ポスター部によるクルーツィスへの一種の粛清的行為であり、直接には MOCCX の理論芸術学部長そしてナルコムプロス造形芸術部長である O. ベスキンからの指示によるものである。これ以後クルーツィスは、フォトモンタージュを捨て社会主義リアリズム絵画へ転向している。

クルーツィスが、絵画に転向した 1935 年暮れから 1936 年初頭にかけての時期は、ソヴィエト社会において大テロル[644]と呼ばれる時代への転換期に重なっている。それは芸術分野においても同様に 1935 年前後を境に社会主義リアリズム芸術において描写様式に顕著な違いが現れている。それは大様式と言われる様式であり、1930 年代前半にはまだ存在した明るいユートピアへの希望は、ここではすでに消失し枯渇している。このような大様式への転換の契機になったのが、1936 年 1 月 23 日付け『プラウダ』紙上で展開されたショスタコーヴィチのオペラ「ムツェンスク郡のマクベス夫人」に対する批判論文「音楽のかわりに荒唐無稽」に始まり、建築家K. メリニコフ、画家Б. レーベジェフに及ぶ著名な芸術家をターゲットにした一連の個人批判キャンペーンである。

クルーツィスは、前年 9 月 21 日の MOCCX ポスター部事務局会議で決定された翌年 1 月に予定された個展の準備のための展覧会カタログにむけた論文を、『実験の権利[645]』のタイトルのもとに執筆を開始している。しかし展覧会はうやむやのままに延期を重ね、論文執筆はほぼ 6 月にクルーツィス自身によって放棄されている。未完手稿となった『実験の権利』の冒頭部分に、そのままの形で題名が引用されているのが個人批判シリーズ最後の、そして造形芸術分野で初めての、画家 B. レーベジェフ[646]に向けられた論文「へぼ画家たちについて[647]」である。

しかし内容的には完成度の低いメモ的な未完手稿『実験の権利』のなかに社会主義リアリズム時代、特に大テロルの入り口であるこの時代のクルーツィスの心の動きが垣間見えている。

さらに『実験の権利』に加えてこの時代のもう 1 つの鍵となる資料が 1936 年に執筆され、翌年

---

643 *Шклярук А. Ф.* Густав Клуцис Валентина Кулагина. С. 35.

644 大テロルの犠牲者について塩川伸明著『終焉の中のソ連史(朝日選書 483)』（149-155 頁）によれば、「スターリニズムの犠牲」としてどのような対象を取り上げるかについての合意がこれまでなかったことから犠牲者の数字に大きなバラツキがあることを前提にして、1930 年代に刑事弾圧による死者を 150 万～300 万としている。

645 *Клуцис Г.* Право на эксперимент.

646 ヴラジーミル・レーベジェフ（Владимир В. Лебедев: 1891 年-1967 年）画家・ポスター画家。革命直後ペトログラード・ロスタで『ロスタの窓』のポスター制作に従事。1924 年以後は装飾性と芸術性をもとめる美術団体『四芸術協会』のメンバー。

647 О художник-пачкунах // Правда. 1 Марта 1936.

に出版された『自伝[648]』である。それは自伝と言うよりはイデオロギー的自己弁明に近い内容であるが、この 2 つのテキストを見渡す時、そこに現れるのはフォルマリズム批判が吹き荒れる大テロルの時代の芸術家クルーツィスの精神的状況と彼の社会的立ち位置である。

ポスターの注文がほぼ途絶し生活に困窮したクルーツィスにとって、新たな仕事そして新たな収入源になったのがモスクワのラトビア文化啓蒙協会「プロメテウス[649]」からのコミッションであった。これまでほとんど関係を持つことがなかったモスクワ在住のラトヴィア人移住者のグループにクルーツィスは 1935 年から積極的に関与し、理事会メンバーの 1 員になっている。また「プロメテウス」が発行するラトヴィア語による機関誌『セルトネ（建設)』に少なくない論文を掲載している。

クルーツィスの最後の舞台になったのが、新たに制定された（1936 年 12 月 5 日）スターリン憲法に輝く社会主義国家を称え、国外にその栄光と工業国ソ連の偉業を示す「工業と芸術の展覧会」のパリ万国博覧会（1937 年 5 月～11 月）であった。そこでクルーツィスは、ソヴィエト・パヴィリオンのデザイン監督及びフォトモンタージュ・パネル画の担当を務め、自身も前述のように 2 つのフォトモンタージュ・パネル画、つまり「第 8 回全ソヴィエト大会-ソヴィエト憲法」([図 22-2])と「ソヴィエト民衆はスターリンに投票する」([図 23-1])を展示している。

この 2 つの作品は、形式においても、パヴィリオン内の展示位置においても全く逆ベクトルの作品になっている。前者がパリ万国博覧会のために新たにクルーツィス（とクラーギナ）によって制作され、様式としてクルーツィスが発明した「アジテーション政治フォトモンタージュ」そのものの作品になっており、それは本論文のテーマである「理論の具象を求めた画家クルーツィス」からの最後のメッセージになっている。それに対し、後者の作品「ソヴィエト民衆はスターリンに投票する」は、前述した 1930 年代後半の社会主義リアリズム芸術の典型的様式である「大様式」のフォトモンタージュ版になっている。

クルーツィスは、1 月 9 日夜にディナモの自宅で「ラトヴィア民族主義者と反革命運動に参加した」廉で逮捕され、2 月 26 日に 10 万人もの人々が犠牲になったモスクワ郊外のブトフスキイ演習

---

[648] *Г.Клуцис.* Г.Клуцис // Автобиография В кн. Советские художники. Том1. С. 115-116.

[649] モスクワとレニングラードに拠点を持つラトヴィア人文化啓蒙団体。1924 年成立。正式には政府の施設補助金を受けて 1929 年 4 月に設立されている。1936 年に規模として最大になり 1937 年 6 月 16 日の人民委員会議決議「文化啓蒙協会プロメテウスの廃棄について」によって閉鎖された。2 つの雑誌（『セルトネ（建設)』『戦闘的同志』）と 3 つの新聞をラトヴィア語で出版し、少数民族（当時約 7 万）にもかかわらず言語・文化の啓蒙活動を積極的に行った。また広範な産業活動を展開し、モスクワとレニングラードに 5 つの印刷工場を初めとする工場を持った。「プロメテウス」の啓蒙活動は経済活動としても政府に評価され、それゆえに 1932 年以降党から関与を受けるようになった（理事会への党からの派遣者の参加等)。1932 年に「プロメテウス」に付属して「造形芸術部」が成立し、その創作活動のために「芸術アトリエ」（長はドレヴィン）が設立されると、モスクワ在住の芸術家たちはコミッションとして「プロメテウス」から経済的援助を受けるようになった。クルーツィスは 1929 年に加入し、1935 年から積極的な活動を開始している。

Iveta Derkusova, ed., *Gustavs Klucis*. vol. 2, p. 50.　*Виталий Шалба*. Латышские художники в Москве. С. 178-199.

場で、43 歳の人生を閉じている[650]。

最終章である本章に置いて、クルーツィスの晩年 3 年間の活動を次のように 3 つに分けて検討する。

第 1 節　絵画への転向

第 2 節　大テロル時代―「実験の権利」と「自伝」

第 3 節　パリ万国博覧会ソヴィエト・パヴィリオン－2 つの作品

第 1 節　絵画への転向

1935 年 12 月 12 日の MOCCX ポスター部全体会議における一連の生産芸術に対する粛清行為は、クルーツィスの過去の創作の、特に「分析的作品」（スプレマチズム・構成主義）を口実にする「文書による自己批判」と言い得る結論を引き出している。これを契機に、クルーツィスは翌 1936 年に入ると積極的に水彩画を主とする絵画制作に取り組み始めている。

それに符合を合わせるように、1 月 5 日クルーツィスは MOCCX 事務局から、ディナモにある 3 部屋付のクヴァルチーラを与えられた[651]。クラーギナは翌 1 月 6 日付けの日記に、「3 部屋付のクヴァルチーラをもらえることになった。・・・昨夜は興奮して眠れなかった[652]」と記し、さらに 3 月 5 日付け日記には「こんな素晴らしいアパートに住んでいることがまだ信じられない。部屋から部屋を歩いて幸せを感じている。[653]」と記している。それは「社会主義リアリズム画家」と称せられる羨望の的の画家たちが多く住む、クルーツィスとクラーギナの 2 人にとって夢のような住居であった。

クルーツィスは、1935 年 9 月 21 日の MOCCX ポスター部事務局会議において決定された翌年 1 月に開催予定の自身の個展にむけた論文『実験の権利』の執筆を、場をディナモのアパートに移し、そして途中途絶えながらほぼ 6 月頃まで継続させている。

後述のように 1936 年 1 月 23 日付け新聞『プラウダ』のショスタコーヴィチ批判「音楽の代わりに荒唐無稽」から始まる個人批判キャンペーンは、その最終版である 3 月 1 日付けの画家 B. レーベェジェフ批判「へぼ画家について」のあと、それらを総括する形で 3 月 15 日付け『プラウダ』に載る B. ケメノフ[654]の論文「芸術におけるフォルマリズム的しかめっ面[655]」そして、雑誌『マルクスの旗の下で』に載せられた П. レーベジェフによる画家 C. ゲラーシモフに対する批判論文「ソヴィエト芸術における反フォルマリズム[656]」（1936 年 6 月）に引き継がれている。

新居への移転と同時に展開された反フォルマリズムの個人批判キャンペーンに並行するように執筆を続けていたクルーツィスに直接それを放棄させたのが、フォトモンタージュ・ポスターの注文が杜絶し生活に窮したクルーツィスに、続けて舞い込んできた 2 つの大きな仕事であった。1 つが

650クルーツィスの最期については、これまで「銃殺」とされていたが、新たな事実として「審問中の死亡」が確認されている。*Бакиров Э. А., Шанцев В. П.* Бутовский полигон, 1937-1938. С. 32-34.

651РГАЛИ, ф. 2943, МОССХ, оп. 1.1975. л. 24-30.

652Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*, p. 220.

653Ibid. p. 221.

654ウラジーミル・ケメノフ（Кеменов В.: 1908 年-1988 年)ソヴィエトの芸術史家、批評家。モスクワ大学文学部芸術学科で学ぶ。トレチャコフギャラリーの館長等の役職を歴任。

655*Кеменов В.* Формалистское кривлянье в живописи // Правда. 6 марта1936г.

656*Лебедев П.* Против формализма в искусстве // Под знаменем марксизма.1936г. №6

「イゾギズ」のコミッションによる「プーシキン没後 100 周年記念」ポスター制作のためのレニングラードへの 5 日間の出張であり（6 月末）、もう 1 つがこれ以後クルーツィスにとって新たな仕事の場になったモスクワのラトヴィア文化啓蒙協会「プロメテウス」からのコミッションであった。それは 8 月から 9 月までの 2 カ月間、黒海沿岸のロストフ・ナ・ドヌーのラトヴィア人居住地であるルズタクス名称大コルホーズへの「革命 20 周年記念展覧会」開催のための出張であった。この出張の成果についてクルーツィスはモスクワに帰宅後、次のように「プロメテウス」に報告している：「スタハーノフ運動家・コルホーズ労働者・工業労働者の 60 枚の肖像画及び風景画を描いた。それは 10 月革命 20 周年を記念する展覧会とアルバムのための作品群だった[657]」。([図 8] [図 9] [図 10])

さらにこの仕事が評価され、11 月には「プロメテウス」理事会に於いて決定されたモスクワ在住ラトヴィア人のための革命 20 周年記念全集『ラトヴィア民族装飾』出版の制作編集がクルーツィスとかつてのラトヴィア狙撃兵の仲間であり、「ヴフテマス」の学友であった画家 И. イルヴィット[658]に委託されている。そこにはクルーツィスによって描かれた多くのラトヴィアの民族模様が載せられている（[図 11]）。

こうして半年余の時間をかけた未完手稿『実験の権利』は、『プラウダ』の個人批判キャンペーンと時を並行して執筆され、そしてこの時期にクルーツィスが傾注したのが、社会主義リアリズム絵画の練習であった。彼はほぼ 25 年ぶりに絵筆を持つことになった。師マレーヴィチに似て「たぐい稀な前進志向の芸術家」クルーツィスは、愚直に絵画の練習を目指している。

ディナモのペトロフスキイ公園を前にしたクルーツィスとクラーギナの新居の向かい側では MOCCX の画家のためのアパートが建設中であった。クルーツィスは、6 階の窓から見る工事現場の光景を「ヴェルフナヤ・マスロフカの建築作業」と題して何枚もの水彩画を描いている。その 1 枚である[図 3]の裏には「1936 年 4 月 11 日」の日付が記されており、その前日の 4 月 10 日付けのクラーギナの日記には：「（私も）水彩画で制作することを開始した。全くやり方がわからない。本当に残念だ。・・・・グスタフは水彩や油彩、鉛筆画でたくさん制作している。[659]」と記され、さらに 5 月 8 日付けの日記には「グスタフは制作に次ぐ制作をしている。私は嬉しい。彼は偉大な芸術家であり・・・ポスター芸術に大きな功績を示した。今度は絵画においても功績をなすと信じている。[660]」と記している。ここには、絵画への転向を余儀なくされた慚愧の思いはどこにもみあたらない。

1936 年前半に制作された一連の水彩画に指摘し得る1つの傾向は、クルーツィスが何よりも風景画、特に外光描写に注意を向けていることである。後述する 1936 年執筆の『自伝』のなかで、クルーツィスは社会主義リアリズム絵画を「明るいキャンバス」という言葉で形容している。彼にとっての社会主義リアリズム絵画

---

[657]Краткий отчёт о творческой командировке худ.Г.Клуцис 4/6/36г. // Derkusova Iveta, eds., *Gustavs Klucis : Complete Catalogue of Works*, Vol. 1. C. 182. ここで制作された 100 枚に及ぶ水彩画・油彩画は現在ラトヴィア国立美術館に所蔵されている。

[658]イルヴィット И. (Ирвит И. : 1897 年-1938 年) ラトヴィア、リガ生まれのラトヴィア人。リガ美術学校卒業。革命勃発と同時にラトヴィア狙撃兵部隊に志願入隊。モスクワに移動後、クルーツィスと同様にクレムリンの警護当番に当たる。同所で開催された「ラトヴィア狙撃兵クレムリン展覧会」の優秀者 3 人のうちの 1 人に選ばれ（もう 1 人がクルーツィス）「国立自由芸術工房（後のヴフテマス）」に入学。ヴフテマス教授。エジョフのラトヴィア・オペレーションにより 1938 年 1 月に逮捕、その後銃殺。

[659]Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina,* p. 221.

[660]Ibid. p. 221.

の要点は「明るさ」であった。その「明るさ」を描出する手法の習得に風景画を選択し、さらにその手本としてMOCCX 絵画部の著名な画家たちの作品を少なからず意識し模倣している。

前述の作品群「ヴェルフナヤ・マスロフカの建築作業」([図2][図 3])は、MOCCX 絵画部の政治的手腕を持つリアリズム絵画の大家、そしてかつてのマレーヴィチの「ウノヴィス」のメンバーであったГ. リャジスキイの作品「収穫」([図 1])を、社会主義リアリズムが掲げる「テーマ的絵画」(テーマ:「労働者」)を意識して描かれている。

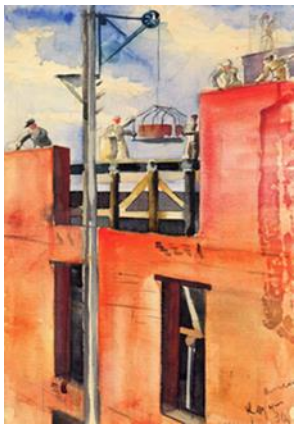
そして外光描写の参考にしている画家が、MOCCX 絵画部長 C. ゲラーシモフであろう。スターリンとパイプをもつ同名の社会主義リアリズムの大御所 A. ゲラーシモフ[661]とは別人でかつ対極にあり、グループ「マコヴェツ[662]」に属したC. ゲラーシモフは、O. ベスキンがその著「絵画におけるフォルマリズム」の中で「フォルマリズムの過誤を認め、そこから抜け出た社会主義リアリズム画家[663]」と評価された画家であった。彼は社会主義リアリズム絵画の「テーマ的絵画」と呼ばれた分野を開拓した画家であり、他方風景画にも優れた才能を持つ画家でもあった([図 4])。クルーツィスは、彼の風景画の光の描写を意識しながら、窓から見るペトロフスキイ公園の風景を描いている。



[図 1[664]]



[図 2[665]]



[図 3[666]]

[661]アレクサンドル ゲラーシモフ(Герасимов А.:1881 年-1963 年)画家。1903 年-15 年、「ヴフテマス」の前身である「モスクワ絵画・彫刻・建築学校」で学ぶ。「アフル」創立者の 1 人。スターリンのお抱え絵師ダヴィッドと称せられた画家。

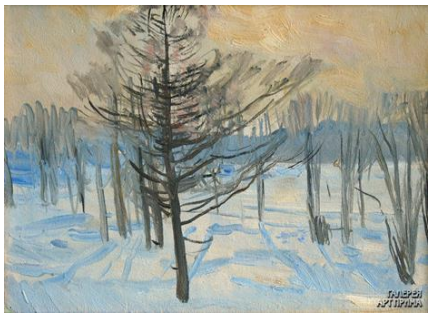
[662]マコヴェツ(Маковец: 1921 年-1926 年)フォンヴィジン、イストミン、シェフチェンコ等の画家の他にディエゴ・リベラ、パステルナーク、フレーブニコフ等の文学者も加わった芸術家団体。構成主義及びマレーヴィチに代表される分析的芸術・無対象画の否定を特徴にする。その綱領(1922 年)には、「我々は誰とも闘わない。我々は次に来る何らかの主義を作り出すのではない」と宣言している。

[663]*О.Бескин*, Формализм в искусстве // Искусство.1933. № 3. С. 18.

[664][図 1] Г. リャジスキイ「収穫」1936 年

[665][図 2] クルーツィス 「ヴェルフナヤ・マスロフカの建築作業」1936 年 油彩

[666][図 3] 々 「ヴェルフナヤ・マスロフカの建築作業」1936 年 4 月 8 日



[図 4[667]]



[図 5[668]]



[図 6[669]]



[図 7-1[670]]



[図 7-2[671]]



[図 8[672]]



[図 9[673]]



[図 10[674]]

---

[667][図 4] C. ゲラーシモフ「冬」1933 年
[668][図 5]クルーツィス「風景画」1937 年
[669][図 6]　々　「ペトロフスキイ村」1936 年 6 月 13 日
[670][図 7-1]　々　下絵「偉大なるロシアの詩人プーシキンに栄誉あれ！」1936 年 6 月
[671][図 7-2]　々　「偉大なるロシアの詩人プーシキンに栄誉あれ！」1936 年 6 月-7 月
[672][図 8]　々　「ルズタクス大コルホーズ」1936 年 9 月 21 日
[673][図 9]　々　「ダルブス読書クラブ」1936 年
[674][図 10]　々　「スタハーノフ運動家アウグスト・ドレイマンの肖像画」1936 年



[図 11[675]]



[図 12[676]]

これらの水彩画の集中的練習の成果がよく表われているのが前述のプーシキン没後 100 周年に向けられた「偉大なるロシアの詩人プーシキンに栄光あれ！」([図 7-1] [図 7-2]）と「プロメテウス」によるロストフ・ナ・ドヌーのラトヴィア人居住地グズタクス名称大コルホーズへの出張による作品群である（[図 8] [図 9] [図 10])。

前者では、最初に水彩画でイメージが描かれ、そこに写真が部分的にはめ込まれている。これまでのフォトモンタージュ手法を逆転させ、絵画を優越させ、写真をそれに従属させている。ここには、これまでの彼の作品に顕著な特徴であった切り貼りの縫い目が武骨に見えるフォトモンタージュは全く姿を消し、写真は限りなく絵に溶け込んでいる。この写真の用い方は、1935 年の MOCCX の資料に「写真のあるべき使用法[677]」として記されているものであった。

後者は、100 余枚のコルホーズの風景画、スタハーノフ運動家等の肖像画からなっている。風景画には外光の捉え方とその筆致に C. ゲラーシモフの作品の傾向がみられる（[図 12]参照)。スタハーノフ運動家の肖像画には稚拙さがのこり、画家の作品と言うよりクルーツィス本来のデザイナー的感覚に溢れている（[図 10])。またクルーツィスが監修し 11 月に出版された全集『ラトヴィア民族装飾』には、クルーツィス作の美しい色彩で描かれたミトン手袋に用いられる民族模様が載せられている[図 11]。

大テロルのこの時代のクルーツィスのフォトモンタージュ・ポスターの出版数は、1936 年 2 枚、1937 年 1 枚であり、その他パネル画、新聞挿絵等を含めて、この時期に制作されたオリジナル作品は、「偉大なるロシアの詩人プーシキンに栄光あれ！」だけである。この作品以外は、以前に制作された作品をもとにして、それに加筆または改作した作品である。特に当時の彼の制作状況をよく表している作品が、いわゆるスターリン憲法がその最終日に採択された「ソヴィエト全連邦第 8 回特別大会」(1936 年 11 月 25 日～12 月 5 日)を記念して、クレムリンの聖ゲオルギイホールで開催された同名の展覧会に展示されたフォトモンタージュ・パネル画「ソヴィエト全連邦第 8 回特別大会」である。

このパネル画は、1935 年制作のスローガン無しのポスター「同志スターリンはソヴィエト民衆の一員である」[図 13]をもとにしている。展覧会開催前に、ポスターを拡大して制作したパネル画に、

[675][図 11]クルーツィス　水彩画「5 つのミトン模様」1936 年-1937 年

[676][図 12]C. ゲラーシモフ「雨雲」1934 年

[677]РГАЛИ ф. 2943, МОССХ. Оп. 1. ед. 1976. л. 1.

社会主義リアリズムの公式流派「アフル」の画家 П. シュフミン[678]と B. ヤコブレフ[679]が、彩色を施し多色絵画に変えている（彩色パネル画の所蔵は不明）。さらに 11 月 23 日付け『イズベスチア』には、特定できない人物によって改作された同作品が掲載されている[図 14]。



[図 13[680]]



[図 14[681]]

よく見ると[図 14]には、ロシア民族とは異なる民族のイメージを持つ人々を多く入れこみ、笑顔のスターリンをより際立たせている。写真を素材にしたモンタージュゆえに、技術的に変更・改作が容易であった。フォトモンタージュという芸術と芸術家のアイデンティティーに対する軽視は、クラーギナの日記の中で繰り返して指摘されている。

しかし皮肉にも、2 人の「アフル」画家によって彩色されたスターリン憲法制定を祝うパネル画「ソヴィエト全連邦第 8 回特別大会」が評価され、クルーツィスは 1937 年 5 月に開催予定のパリ世界博覧会のためのフォトモンタージュ作品のコミッションを獲得している。前述のようにパリ博覧会のために新たにクルーツィスが制作した「第 8 回ソヴィエト大会-スターリン憲法」がクルーツィスの絶筆になっている。

第 2 節　大テロルの時代―「実験の権利」（1935 年-1936 年）と『自伝』（1937 年）

・『プラウダ』による個人批判キャンペーンの開始

1936 年 1 月 22 日付け『プラウダ』に載るショスタコーヴィチのオペラ「ムツェンスク郡のマクベス夫人」に対する批判論文「音楽の代わりに荒唐無稽」から始まる個人批判キャンペーンは、それに続いて同じくショスタコーヴィチのバレエ音楽「明るい小川」に対する批判論文「バレエの欺瞞」（2 月 6 日）、建築家 K. メリニコフに対する批判論文「建築の不協和音」(2 月 20 日)、そして B. レーベジェフに対する批判論文「へぼ画家たちについて」（3 月 1 日）で終わっている。さら

678ピョートル・シュフミン（Шухмин П.: 1894 年-1955 年）1912 年にメシコフのスタジオで、その後ペテルブルグ芸術アカデミーで学ぶ (1912 年-1916 年)。 第 1 次世界大戦及び内戦に参加。「アフル」に所属。雑誌『赤い畑』編集、『タスの窓』のポスター制作に参加。

679ヴァシリイ・ヤコヴレフ（Яковлев В.：1893 年 -1953 年）1911 年にメシコフのスタジオで、1914 年-1917 年、К. カラヴィンの下で学ぶ。1918 年-1922 年「ヴフテマス」教授。1922 年から「アフル」に所属会員。

680[図 13]クルーツィス「同志スターリンはソヴィエト民衆の一員である」1935 年

681[図 14]『イズベスチア』巻頭挿絵　1936 年 11 月 23 日

にこれら『プラウダ』の一連の論文を総括する形で 3 月 6 日付け『プラウダ』に芸術学者 B. ケメノフによる論文「絵画におけるフォルマリズム的しかめっ面」が載せらている。そしてこれら『プラウダ』の論文を核にして、水輪が拡散するように一連の小規模な論文が、新聞『コムソモール・プラウダ』・『文学新聞』・雑誌『マルクス主義の旗のもとに』等に掲載されている。

『コムソモール・プラウダ』には、「芸術におけるフォルマリズムと左翼急進主義に抗して」(2 月 14 日)、「生活から離れて」(3 月 4 日)、「芸術におけるフォルマリズムと“レフ的奇形”に抗して」(2 月 14 日)、「どこへも通じない階段」(2 月 18 日) が載せられ、『文学新聞』にはＢ．ケメノフの「フォルマリストと“時代遅れの”観衆」(1936 年 2 月 24 日) が、そして雑誌『マルクス主義の旗の下で』には П. レーベジェフの「ソヴィエト芸術における反フォルマリズム」(1936 年 6 月号) がそれぞれ載せられ、それらは翌年 1 冊の本として出版されている[682]。

これらの批判論文によって目指された絵画様式は、いわゆる大様式[683]と呼ばれる、祝祭性の強い、健康に満ち溢れた笑顔揃いの、しかし芸術的内容に乏しい絵画様式である ([図 17] 参照 : C. ゲラーシモフ「コルホーズの祝祭」1937 年)。30 年代前半にはまだ芸術家の自律性が許容され、ユートピア芸術の生気ある明るさが保持されえたとすれば、30 年代後半の大様式はそれらすべてが枯渇し、芸術は楽しみの芸術、そして指導者への「おべっか芸術」に成り下がり、社会全体も単純で分かりやすい大衆受けする文化を享受することになった。

個人批判キャンペーンに乗って出版された一連の論文の本質は、これまで様々な社会的コンテクスの中で展開され、人々に受け入れられてきた社会主義リアリズム芸術全体を覆うモード―「明るさ」・「分かりやすさ」・「健全さ」・「単純さ」―を一定の「規範」(ノルマ) に格上げさせることであった。つまり「“民衆の芸術”の形成を混乱させる人たち、“民衆の芸術”にとって危険な要素になる人たち、つまり自分の頭で物を考え、内省を好むインテリ、特に爆発的エネルギーを内に持つ芸術家インテリを区別し排除するためのキャンペーン[684]」であり、それはその後の個人の粛清としての大テロルの前ぶれのシナリオになっている。芸術インテリの名前をリストアップし、その特徴を書き出し、危険度に応じてランク付けするような「格付け表」は、事実 MOCCX ポスター部のアルヒーフに「創作評定表」(Творческая характеристика) と名付けられた表として残されている[685]。

30 年代後半の芸術における「規範化」が、絵画において実際にどのような事態をもたらしたのかについては、後述の П. レーベジェフによる C. ゲラーシモフに対する批判論文「ソヴィエト芸術における反フォルマリズム」において検討する。

・論文「へぼ画家たちについて」

クルーツィスが『実験の権利』の冒頭部分に引用した論文「へぼ画家たちについて」を見てみよう。著者が特定できないこの論文の批判の矛先は、詩人マルシャク[686]の詩集『お話し・歌・なぞな

---

[682]Против формализма и натурализма в искусстве М.,1937. С. 79.

[683]大様式は、本来スターリン期に建設されたモスクワ大学をはじめとする建築様式に用いられる言葉であるが、絵画においても 30 年代後半の祝祭的絵画も「大様式：Большой стиль」と名付けられている。

[684]*Морозов*, Конец утопии. С. 218.

[685]РГАЛИ, ф. 2943, МОССХ. оп. 1, ед. 150, л. 5.
Шалба Виталийсв. Латышшские художники в Москве С. 13.
РГАЛИ の上記資料には、81 名の画家がアルファベット順に記載され、その創作活動の内容が記されている。クルーツィスの項には「イデオロギー的芸術勢力―ポスターにフォトモンタージュを取り入れた画家。近年は政治ポスターに従事。彼の芸術創造の方向性はフォトモンタージュの研究である」と書かれている。

[686]サムイル・マルシャク(Маршак С.: 1887 年-1964 年)詩人、シナリオ作家、文学批評家。子供向け本を多く著作

ぞ[687]』に挿絵を付けた画家 B. レーベジェフに向けられている（[図 15-1] [図 15-2] [図 15-3]）。

B. レーベジェフは、20 年代前半の内戦期に、マヤコフスキイよるモスクワを代表するポスター・シリーズ「ロスタの窓」に対してレニングラードの「ペトログラード・ロスタの窓」を手掛けた構成主義ポスターを代表する画家であった。彼は、自身の創作過程全般にわたって子供向けの書籍挿絵を手掛け、この分野を代表する権威ある画家であった。

この論文は、著者の芸術への素人性が端的に露われ、さらに下品な言葉使いにおいてこのシリーズの中でも別格なものになっている。論文「へぼ画家たちについて」は次のような書き出しで始まっている：

「中世の犯罪的行為の一つが子供を奇形にしたことであり、それを行った者を人攫いと呼ぶ。・・・人攫いは子供の顔を怪獣に変えた。不具の子供への不快感と同情が・・・人攫いのなりわいのもとであった。人攫いは中世の大きなゆがみである。しかし我が国で、この時代に、ある職業によって子供達を不具にしている人間がいる・・・紙面上で、絵の中で・・・・。

病理解剖図鑑のような（この本に）・・・集められているのは・・クル病、精神薄弱児、目鼻のない子供、野生娘・・・・皮をはがれた馬。・・・・素朴な喜び、明るさ、智恵、無くてはならぬものに致命的打撃を与え、穢し汚点を残している。汚辱の仕事・・・・それが画家レーベジェフの絵である。」

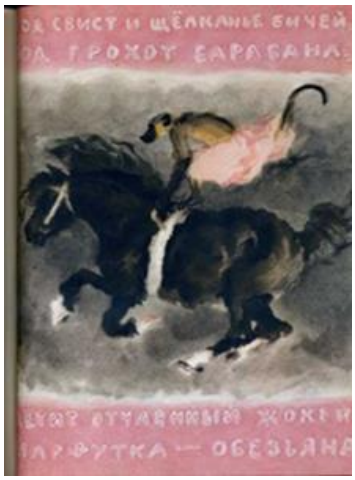
さらに結論として次のように述べる：

「フォルマリストは広汎な聴衆との関係を無視している。彼らは分かり易く書くことを望んでいないだけでなく、分かり易さの中に、自分への侮辱があるとみなしている。絵画における極左日和見主義的奇形との闘いが、芸術的に真のソヴィエトの絵本を求める闘いに道を開くであろう。」（傍点：筆者）

レーベジェフの作品を見てみよう。



[図 15-1[688]]



[図 15-2]



[図 15-3]

権力は、赤い頬をした健康そのものの子供の笑顔が不足していたことよりも、レーベジェフの創

した。

687 *Лебедев В.* Илюстрации к сборнику детских стихов С. Маршака «Сказки, песни, загадки»1936. Ленинград.

688 [図 15-1]～[図 15-3]　B. レーベジェフ挿絵・C. マルシャク詩「お話し・歌・なぞなぞ」1936 年

造性豊かなファンタジー的表現の豊かさに危険性を見いだしている。

この論文の著者はその最後に、「素朴な喜び、明るさ、知恵、無くてはならぬもの」としての「民衆芸術」に致命的打撃を与えるものとして「極左日和見主義的奇形」を名指している。この「極左日和見主義的奇形」が、具体的に何を意味するのかを明快に喝破しているのが 3 月 6 日付け『プラウダ』に載せられた、芸術学者 B. ケメノフの論文「絵画におけるフォルマリズム的しかめっ面」である。彼は、ここに「民衆芸術」の最大の敵としての「左翼日和見主義的奇形」を的確に指し示すことによって 3 カ月余にわたる個人批判キャンペーンを締めくくっている。

B. ケメノフは次のように記している：

「フォルマリストが他の芸術家と異なっているのは、・・・絵画の法則が、生活によってではなく、絵画が組み立てられる素材の独自性によって決定されることである。芸術の中に現実を具象する（社会主義リアリズムの：大武）あらゆる試みを・・・模倣主義として烙印を押している。キャンバスや絵の具への芸術家の創造的取り組みの口実としてだけ筋（内容：大武）は許容されている。これらの原理がプロレトクリトとヴフテインの綱領を決定し、それが提唱されているのがノヴィツキイとマーツァの授業、マレーヴィチとプーニンのスタジオ、アルヴァートフとタラブーキンの書籍である。彼らは若者に不毛なセンスを教え込み、公平さへの蔑視を彼らの中に植えつけている。」（傍点：大武）

ここにケメノフが説く「絵画が組み立てられる素材の独自性」とは、1923 年、「インフク（芸術研究所）」のアヴァンギャルド芸術家たちによる「絵画が絵画として成立する要素」についての討論の主要なテーマであり、その後構成主義理論を成立させることになったテーゼであった。ケメノフはそれに加えて「物性（вещность）・触感（фактура）・容積（объём）」という構成主義特有の用語を用いて、ターゲットである「敵」に焦点を当てている。それは「未来派」や「プロレトクリト」を尻尾に付けた「スプレマチズム」と「生産主義」、特にアルヴァートフ、タラブーキン、ノヴィツキイ、マーツァという著名な生産主義理論家を名指しすることで、旧「レフ」の「生産主義」を指名している。その上でケメノフは、フォルマリズムとしての「スプレマチズム」と「生産主義」に次のような最後通牒を出している：

「フォルマリストの“名人芸”、彼らの“斬新さ”、そして芸術史への“奉仕”についての有害な話を、今こそ永久に終了させる時である。仰々しい離れ業は新しい形式の探求ではない。」

ここでいう「芸術史への“奉仕”」とは、アルヴァートフ、ブリークを中心に説かれ、そしてクルーツィスもフォトモンタージュ理論に応用した、未来派を先頭におく生産主義美学の発展段階説を指している。ケメノフは、芸術学者の深い知識と理解によってアヴァンギャルド、特に「生産主義」の理論を的確にとらえ、それに揶揄を加えてとどめを刺している。

・クルーツィスの状況と立ち位置

3 月 1 日に『プラウダ』に論文「へぼ画家たちについて」が載ると、それに続いてすぐに（3 月 6 日～9 日）、MOCCX において論文に関連した反フォルマリズムの報告討論会が企画されている。その 1 つの討論会では、B. ファヴォルスキイ[689]が報告している。その報告の中でファヴォルスキイ

[689]ヴラジーミル・ファヴォルスキイ（Фаворский В.: 1886 年-1964 年）画家、木版画家。「ヴフテマス」絵画学部部長。「ヴフテマス」でのクルーツィスとセニキンによる生産主義講座「革命工房」設置を求める学内運動において、彼らに相対した「絵画学部」の長がファヴォルスキイであった。しかしファヴォルスキイは生産主義（構成主義）に対し一定の理解を示し、教育システムの改革において構成主義的システム導入を指示し、その実現の

は自分が「フォルマリズム的潮流の中心人物」であると自己批判することを拒否し、「フォルマリズムは種々雑多であり、私のすべての作品がフォルマリズムに含まれているわけではない」ゆえに、「討論の中で用いられる芸術用語の概念を解明すること」を主張した。そしてレーベジェフに言及して「レーベジェフはすばらしい芸術家である」と評している[690]。

さらに場所を変えて新聞『ソヴィエト芸術』主催の協議会においては、レーベジェフ自身が召喚されて報告討論会が開催されている。そこにA．トィシレルと Д. シテレンベルク[691]が報告者として出席し、両者はレーベジェフを擁護して「子供の本の最も優秀な画家の１人である[692]」と述べている。クラーギナの日記に見る限りではクルーツィスとクラーギナは、3 月 6 日及び 4 月 5 日にMOCCX の討論集会に出席している。クラーギナの 4 月 6 日付けの日記には、「昨日社会主義リアリズムの話し合いに参加した。シテレンベルグとトィシレルは、・・・・フォルマリストとしての誤りを謝罪することをきっぱりと拒絶した。トィシレルはよく言った。[693]」と記している。クラーギナは、一連の反フォルマリズム・キャンペーンに対してこのような批判的視点を持つ女性画家であった。

クルーツィスは、このようなポグロム的な個人批判の大波の中にいながら、MOCCX の反フォルマリズム・キャンペーンの討論に引き出され自己批判を強いられた形跡は見あたらない[694]。

後述のようにラトヴィア文化啓蒙協会「プロメテウス」造形芸術部付属の「芸術アトリエ」の長であり、かつてラトヴィア狙撃兵であった画家ドレヴィンは、激しいフォルマリズム批判のターゲットの１人であり、MOCCX における討論で何度も自己批判を強いられ、精神的屈従を強いられていた[695]。ドレヴィンと同様に「プロメテウス」の一員であり、かつてラトヴィア狙撃兵でもあったクルーツィスは、この一連の自己批判の炎にさらされていない。

なぜだろうか？反フォルマリズムの旗手ベスキンは、彼の著作『絵画におけるフォルマリズム』のタイトルそのものに表れているように、もっぱら絵画のフォルマリズムを糾弾し、ポスター及びその一手法としてのフォトモンタージュを絵画から切り離して対処していた。つまり社会的により重要なポスターは、絵画とは別コースに、より早い段階にフォルマリズム批判の作業を終了させて

力になっている。

690 *Юрий Герчук*. Критика 1936 : вокруг одной статьи // Декоративное искусство СССР. 1989. №12. С. 129.

691 ダヴィッド・シテレンベルク（Штеренберг Д. : 1881 年-1948 年)画家。平面的、静的な静物画の画風を特徴にする。パリ、ウイーンに滞在。1917 年に帰国、ヴフテマス教授、ナルコムプロス（教育人民委員会）造形芸術部主任、「オスト」所属。

692 *Герчук*. Критика 1936 : вокруг одной статьи. С. 129.

693 Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*, p. 221.

694 *Шалба Виталийсв*. Латыишские художники в Москве. С. 181.

Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*, p. 209.

695 *Шалба Виталийсв*. Латыишские художники в Москве. С. 182. ドレヴィンとその妻ウダリツォーヴァは、激しいフォルマリズム批判の精神的重圧から逃れることを目的に、アルメニアに創作出張に出発している。それについてクラーギナは、1933 年 5 月 6 日付けの日記に「ドレヴィンとウダリツォーヴァはアルメニアに発った。彼らは党や国に対して何をしたのだろうか。全く何もしていない。」と記している。ドレヴィンに降りかかる激しい自己批判の強要に対する連帯的同情よりも、2 人のアルメニア行きのコミッションへの羨望の方がクラーギナにとってより大きな問題であった。Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*, p. 209.

いた。つまりそれが前章で検討してきた 1932 年 12 月 12 日の MOCCX の「芸術家クラブ」のモンタージュの討論会から始まり、1935 年 12 月 20 日の MOCCX ポスター部拡大会議における生産主義芸術の粛清に至る一連の作業であったと想定できる。

それを証明するように、ベスキンは自身が編集長として発刊する雑誌『芸術』1933 年第 3 号の自著論文「芸術におけるフォルマリズム」の中で次のように記している：「“左翼”の深奥から出現したフォトモンタージュは、わが国のポスターの中に戦闘的政治的立場を獲得しえなかった（クルーツイスの作品は別個に評価せねばならない）[696]」。つまりクルーツィスをカッコ付で特別扱いし、評価している。クルーツィスの作品の何を評価しているのか―それは彼の作品がすでにフォルマリズムを脱していること、そして彼が「フォルマリズムのドグマから脱したあるべき芸術家の見本」であることを評価している。

ベスキンにとって、1932 年 12 月の MOCCX の「芸術家の家」でのクルーツィスをターゲットにした討論集会によって、すでにフォトモンタージュへのフォルマリズム批判の作業は一応終了していた。事実クルーツィスは、MOCCX での生産主義芸術に対する一連の粛清的作業によってフォトモンタージュ制作の息の根は止められ、絵画に転向していた。クルーツィスは、ベスキンにとって「フォルマリズムから脱した称賛されるべき旧「レフ」芸術家」であった。それゆえに討論集会にひき出し、自己批判の炎を浴びせる必要がなかったと考えられる。

このような背景を理解したうえでクルーツィスに残された晩年の 2 年間（1936 年～1938 年 1 月 26 日）の創作活動全般を検討するうえで重要な資料が 2 つある。1 つは、前述の未完論文『実験の権利』、2 つ目が、1936 年に執筆し翌 1937 年に「イゾギズ」から出版された『ソヴィエト芸術家百科事典[697]』第 1 巻「画家・グラフィック・ア―ティスト」に載るクルーツィスの自伝である。後者は前者よりも時間的に遅れて記されていることから、大テロルを背景にした社会情勢がより色濃く反映され、それゆえクルーツィス自身、自伝としての事実の正確さよりも、イデオロギーの整合性に注意を集中させている。この 2 つの資料を検討することで、クルーツィスは、大テロルの時代の激しいフォルマリズム批判の中で、精神的そして物理的にどのような位置にいたのかについてアプローチし、次節で扱うパリ博覧会に展示された 2 つのフォトモンタージュの理解の足掛かりにしたい。

・『実験の権利』について

未完手稿『実験の権利』は、10 枚の用紙の裏表 20 頁にわたって、見た目もバラバラにメモ風に記された手稿である。新聞の切り抜きが貼られ、また頁の一部にはイラストも描かれ、文章自体も完成度の高いものと、走り書きのメモ的な文章とが混在し、全体として完成度の低いテキストである。

その中で原稿のほぼ半分の 11 頁にわたって記されているのが、様々な視点によるモンタージュ手法の分析である。それは「オペレッタのモンタージュ」、「フォトモンタージュについて」、「具体例の分析」、「フォトモンタージュの制作者」とタイトル毎に下線が付され、それについてメモ的に内容が記されている。「左翼の深奥から出現した」フォルマリズムの権化として糾弾されるフォトモ

---

[696] *Бескин О.* Формализм в живописи // Искусство. 1933. №3. С. 1.

[697] *Г.Клуцис.* Г.Клуцис // Автобиография В кн. Советские художники. С. 115-116.

ンタージュの擁護をめざして、様々な芸術領域―映画・演劇・人形劇・文学・音楽等―に現れるモンタージュ法の分析を通じてその普遍化を目指している。そのなかにフォトモンタージュを位置づけることで、その復権を目指している。ここにはこれまでクルーツィスのフォトモンタージュ論に必ず付き物であった発展段階説の芸術理論は、すでに周囲から拒否されていることを配慮の故か、全く触れられていない。

残りの 9 枚に書かれているのは、社会主義リアリズム芸術周辺の話題、そして社会主義リアリズム芸術と自分との関係における二律背反的な問題からくる心の揺れ、アンビバレンスである。

それは例えば、5 枚目裏に「自分について」とアンダーラインして「後悔する必要があるとは考えない、それは何よりも無駄である。観衆が突き上げる高いレヴェルの要求を理解し・・・自分の誤りと不足を排除することが必要である。」として「民衆の芸術」に対して自身の理解が少なかったことを悔いている。

テキスト 4 枚目の裏には「根本的誤りはどこにあるのか・・・・誤りは以下の所にある：それは内容から隔絶されて形式が創作されたこと。疑いなくマヤコフスキイとマレーヴィチの影響である」と記して、疑う余地も不同意もありえない体制の倫理に従いながら、しかし時間が過ぎると自分が書いたことを失念したように「最も必要とされることは**単純**さと**民衆性**である。・・・・我々が理解するところの単純さは、偉大な画家のたゆまぬ創作の結果としての単純さであり、例えばマヤコフスキイのような優れた作品を特徴づけるような単純さである」(1 枚目裏) と記している (ボールド：原著作者)。社会主義リアリズムのカノンである「単純さ」と「民衆性」を全的に受容しながら、しかし自ら芸術家として評価するのはアヴァンギャルドの旗手マヤコフスキイであった。

現状と自分の意識の落差及び現状との調整に窮している状況は、12 枚目裏の「フォトモンタージュの制作者」とアンダーラインされた、国外の画家も含めた代表的フォトモンタージストのリストの中に 1 度は書き入れられた「ロトチェエンコ「それについて」マヤコフスキイ」の 1 行が 2 重線で抹消されていることにも表れている。1 度は書き入れたロトチェンコとマヤコフスキイの名前であったが、それがフォルマリズムとして批判の対象になっていることを考慮して取り外したと考えられる。

もう 1 つのアンビバレンスが 5 枚目表に書かれた次の文章である。

「敵を倒すために、銃や弾丸のように、新しく強力なものを創作しなければならない。
何を指針としてきたか－偉大な言葉を－
“我々は圧制のあらゆる世界を
その根底に至るまで破壊し、そしてそのあとに
我々は、我々の新しい世界を打ちたて
何者でもない人がそこではすべてになるのだ。“」

ここに引用されるのはインターナショナルの歌詞、つまりソ連の「国歌」である。これを国歌としてとらえたとき、この文言の理解はクルーツィスにとっての身の保身という観点に重心が傾き、他方インターナショナルと捉えた場合、それはクルーツィスがこれまで、マレーヴィチから得たスプレマチズム由来の円によって具象化を試みてきた世界のプロレタリアート連帯のインターナショナリズムの意味に傾く。これもクルーツィスにとってアンビバレンスであったかもしれない。

展覧会が延期を繰り返し、次第に開催の可能性が薄くなるにつれて、クルーツィスは本音に近い

感情を表している。それはMOCCXの同僚、特に「アフル」の画家たちに対する辛辣な批判である。「ポスターにおいて」と題された4枚目の表には、「デニとドルゴルーコフ、モール・・・デイネカ図式化、奇形な空想、紋切型、遠慮なく言えばやっつけ仕事・・スターリンが否定的本質と語ったものは、このポスターの中にある」と記し、「批判」とアンダーラインされて、「大多数の場合読者の方向を誤らせる全くの虚偽が書かれている」と記してフォルマリズム批判の在り方を批判している。社会主義リアリズム画家が公的に認められることに強い不満を示し、言外にフォトモンタージュこそが社会主義リアリズムの手法であるとほのめかしている。

以上のことから『実験の権利』においてクルーツィスは、社会主義リアリズムの社会政治的コンテクストの中で、体制の倫理そして社会主義リアリズムを「疑う余地も不同意もあり得ない体制倫理」と受容しながら、しかし芸術家の本音との二律背反とアンビバレンスを自らの中に感じ、それは同時に一種の身の保身及び自己防衛の方向性を見せている。

・『自伝』について

次に、『実験の権利』の執筆放棄後、多分1936年後半に書かれた『自伝』に目を移そう。ここでは、公的な『自伝』という性格からクルーツィスのアンビバレンスは、(意図的に) 完全に克服され、心の揺れは全く垣間見えない。クルーツィスは理論武装による自己防衛もしくは身の保身のための理論を作り出している。

この『自伝』を特徴づけているのは、「ヴフテマス」に提出した履歴書（1926年）を土台にして、それを大テロル時代のコンテクストにあわせてヴァージョンアップをはかっていることである。それにふさわしい用語に入れ替え、歴史的文脈にあわせて事実を詳細に調整し、現在自分が立つ地点に至るプロセスをフォルマリズム批判に並行させて理論づけ、その最先端に「明るい絵画」つまり社会主義リアリズム絵画を据える発展段階理論を作り出している。つまりスターリン帝国向けの「自伝」のプロトタイプの創出である。それは、『自伝』の唯一の挿絵に自らの作品「カドルはすべてを決定する（[第6章[図3-2]] 1935年）を載せていることからも明らかである。

『自伝』のメーン・テーマである「新たな発展段階理論」を生み出す1つの契機と想定し得るのが、前述のケメノフの論文「絵画におけるフォルマリズム的しかめっ面」（1936年3月6日）の前述の以下の部分である；

「フォルマリストが他の芸術家と異なっているのは、・・・絵画の法則が、生活によってではなく、絵画が組み立てられる素材の独自性によって決定されることである。芸術の中に現実を具象する（社会主義リアリズムの：大武）あらゆる試みを・・・模倣主義として烙印を押している。キャンバスや絵の具への芸術家の創造的取り組みの口実としてだけ筋（内容：大武）は許容されている。」

ケメノフの生産主義全否定のメッセージに対してクルーツィスは、次のようにこの文章を言い変えて論を進めている：

「絵画-物[698]は、非常に複雑な手法で制作されている。様々な素材、加工、触感、レリーフ、カウンター・レリーフが用いられた。多くの誤謬がなされたこの探求の時代の重大な誤謬は、・・・・・内容がフォルマリズムの探求のただの口実に過ぎないような・・・制作形式」であるとケメノフの言葉を言い換えた後、すぐに「そのこと（重大な誤謬：大武）をフォトモンタージュの要素として最初に発見したのが私である。」と出しぬけの1行でフォルマリズムへの全面降伏を認めている。

698「絵画-物」は、芸術創作も労働と等価であるという構成主義（生産主義）の基本をなす思想。

フォトモンタージュのフォルマリズム性を最初に発見したのは自分クルーツィスであると述べ、自らの最初のフォトモンタージュ作品「突撃」（1919 年）に始まるこれまでの自分のフォトモンタージュをすべてフォルマリズムであると全面的に認めている。これまでのクルーツィスの発展段階説を最終段階で逆転させ、「明るいキャンバス」を最先端に置く理論を次のように作り上げている：

「1918 年-1919 年の最初のテーマ的創作から始まる私の道は、複雑な実験を経て、新しい表現手段を求めてのキュビズム・未来派・スプレマチズム・構成主義から、政治フォトモンタージュ・政治飽和的な党的テーマへの複雑な実験を経たものであった。これは殊の外複雑でしばしば矛盾し、ありとあらゆる間違いに満ちた道であった。（強調：大武）」とし、さらにその誤りを詳細に腑分けして、ラトヴィア狙撃兵としてクレムリンの警護当番に当たった当時、クレムリンの庭を散歩するレーニンに出会い、彼をスケッチしたことについて次のように記している：

「この時代にスケッチしたものが、・・・・1918 年夏にクレムリンの城壁の並木道を散歩するレーニン、・・・・クレムリンの土曜労働に参加するイリイチ・・・である。・・・これらの作品は写生であるが、しかしそれはキュビズム的空間、鋭角、そして交差する平面によって描かれている。その目的は、形式の特殊な鋭角さを表現することであった」。これまでイズムとしてほとんど問題にしてこなかったレーニンのスケッチに言及し、それをフォルマリズムであったと告白している。

そして「ヴフテマス」入学後の構成主義の時代を次のように理論化している：

「（構成主義の時代に）新しい革命様式の探求が開始された。全く法外なフォルマリズムの時代が始まった。私は幸運にも徐々にそれを取り除くことで、そこから解放された。そこで特に私の助けとなったのが党の仕事であった。私は 1920 年に入党した。・・・私は自分に課題を与えた。・・・過去の重荷、古い流派から解放されて、現在のための新しい様式を発見すること。その運動の方向性は反対方向へと開始されている；非常に複雑な形式からその要素へ、そして明るいキャンバスに到達している。私はシステム的に、セザンヌ主義からキュビズム、フトリズム、スプレマチズムそして構成主義を経て明るいキャンバスに至った。」と最後に逆転する発展段階説を作り上げ、さらに最大の問題である第１次５ヵ年計画の時代の「アジテーション政治フォトモンタージュ」について次のように定義づけている：

「私の前に据えられた課題は、ポスター・書籍・イラスト・葉書を党のスローガンの大衆のための案内人に変えることであった。そのために要求されたのが、その外観を変えることであった。」

社会主義リアリズムにのっとり、「単純」に「分かりやすく」外観を変えたものとして理論づけ、最後にクルーツィスは次のように締めくくっている：

「私の新たな課題―それは芸術の中に、前進する大衆の意志・方向性・理想そしてヒロイズムを反映させ、・・・深い政治的内容を表現すること、そして社会主義リアリズムの手法を完全に習得することである。」

・小括

『実権の権利』に関して：

- クルーツィスは、『プラウダ』を発信塔にする反フォルマリズムの個人批判キャンペーン、つまり社会主義リアリズム芸術を体制倫理そのものとして受容している。
- しかし社会主義リアリズムは、芸術家クルーツィスの本来的な観点と本質的に異なり、そこにアンビバレンスを感じている。

・彼にとっての真の芸術家は、マヤコフスキイ、マレーヴィチ、ロトチェンコ等であり、現在党に寵を得ている「アフル」は社会主義の新しい芸術足りえないとみなしている。

『自伝』に関しては：

・フォルマリズム批判に対する理論武装を試みている。自らのフォトモンタージュの発生から現在までのプロセスすべてをフォルマリズムであると認め、そのプロセスの最先端に社会主義リアリズム芸術を位置づける発展段階理論を作り出し、その上で全面的にフォルマリズム批判に降伏する。そして現在の課題を「社会主義リアリズムの手法の完全な習得」であると位置づけている。

・しかしそれは、社会主義リアリズム芸術による激しいフォルマリズム批判とテロルと言う現実のなかで、クルーツィスが唯一創作活動を可能にする手立てでもあった。クルーツィス自身、「アフル」の画家が主導する「社会主義リアリズム芸術」は、自らにとって真の芸術ではないことをはっきりと認識している。つまり、クルーツィスのフォルマリズム批判への全面的な降伏は、フォルマリズム批判から身を守るための見せかけの降伏であるとも言い得る。同時にそれは公的芸術と自らの芸術（私的芸術）のクルーツィスの中のアンビバレンスでもあった。

これが次章のテーマである。つまりパリ世界博覧会ソヴィエト・パヴィリオンに展示されたクルーツィスによる 2 つのフォトモンタージュ作品の分析である。

・大様式の成立

本節の最後に、『プラウダ』の個人批判シリーズがもたらした社会主義リアリズム芸術のノルマ化（規範化）とは何か、そして「大様式」とはどのような絵画かを理解するために、クルーツィスが社会主義リアリズム絵画習得のための 1 つの手本にした画家であり、革命前のロシア印象主義を代表し、そして革命後は「アフル」に属して「テーマ的絵画」を開拓した MOCCX 絵画部長 C. ゲラーシモフの絵画「シベリア・パルチザンの誓い」（1933 年）を批判の俎上に置いた П. レーベジェフの論文「ソヴィエト芸術における反フォルマリズム[699]」をみてみよう。彼は次のように評している：



［図 16[700]］



［図 17[701]］

[699] *Лебедев П.*.Против формализма в советском искусстве // Под знаненом марксизма. 1936. №6. С. 40.

[700] [図 16]C. ゲラーシモフ「シベリア・パルチザンの誓い」1933 年

[701] [図 17]　々　　「コルホーズの祝祭」1937 年

「画家はまず蜂起した労働者と兵士によって奪取されたクレムリンを描いている。そして彼は、その絵にフォルマリズム的描写を求めるあまりに、蜂起者たちの顔に、人類すべてに崩壊と死をもたらす怪獣のような表情を与えている。・・・・ゲラーシモフの描くパルチザンは、額が狭く、頬骨が出て知性に欠けている。それはむしろ破壊者であり、人類の理想に向かう戦士のものではない。ゲラーシモフは彼特有の・・・抽象的色彩の傾向を持っている。観衆がこの絵画に見るのは、・・・素材感と重量感をもつブルカ（外套）と帽子、そして灰色の塊の顔だけである。」

「テーマ的絵画」の重鎮 C. ゲラーシモフにとってこの批評は大きな打撃であった。彼は次の作品で失った名声を取り戻すことを目指して、1937 年「コルホーズの祝祭」([図 17]) をトレチャコフ美術館に出展している。当時「祝祭」は「テーマ的絵画」の中で最も人気のあるテーマであった。ゲラーシモフは、この作品を描くにあたって、フォルマリズム批判に対して万全に武装し、登場人物たちのイメージの典型化を目指している。左の女性たちは健康的な普段の生活の匂いをさせ、右の若い男女には明るい光の中でその若さを横溢させている。中央にはルバシカをきた村の長が杯を挙げてコルホーズの収穫を祝祭している。後ろには社会主義大国ソヴィエトの豊かな自然が描かれている。イデオロギーを色と形で典型化し、汚いものを排除して過不足なく描くこと。大様式の特徴は、絵画に対して外面的な規格をつけたことであった。芸術家個人の内面的な考え・価値観を上回る規範を与えたことである。

第 3 節　パリ万国博覧会ソヴィエト・パヴィリオン―最後の「アジテーション政治フォトモンタージュ」

・パリ万国博覧会

クルーツィスは 1925 年のパリ産業装飾芸術万国博覧会にデザイナー及び監督者団体の一員として出発の予定であった。しかしその直前にキャンセルになり、その好機を逸してしまった。この万国博のソヴィエト・パヴィリオンは、公開コンペで優勝した、そしてヴフテマス教授であった建築家K．メリニコフの設計によるものであり、それはフランスのル・コルビュジェの「エスプリ・ヌーヴォ・パヴィリオン（新思潮パヴィリオン)」と共に、“斬新さ”と“むきだし性”で、博覧会において異彩を放つものであった。パヴィリオンのデザイン監督であるロトチェンコは、自らデザインした「労働者クラブ」を家具等も合わせてインストールし、その機能美と統一的な空間性によって衆目を集めた。

さらにパヴィリオンの中央に組み立てられたのがタトリンの「第 3 インターナショナル塔」であった。ポスターや写真の展示室には、フォト・スタンドやキオスクも設置され、会場全体が構成主義のポリフォニー的な空間を作り出していた。そしてソヴィエト・パヴィリオンが獲得したグランプリの 1 つが、「ヴフテマス」の学生たちによる作品であり、それは「インフク」と「ヴフテマス」のアヴァンギャルド芸術家たちの討論（1922~1923 年）の中から生まれた主に構成主義理論に基づいて編成された新教育課程の成果であった[702]。

このように 1925 年のパリ産業装飾芸術博覧会におけるソヴィエト・パヴィリオンの潮流が、ロ

[702]Adaskina N., The place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde.” Guggenheim Museum ed., *The grate utopia -the russian and soviet Avant-Garde, 1915-1932* (Guggenheim Museum, 2001), p. 282-293.

シア構成主義であるとすれば、1937 年 5 月に始まるパリ万国博覧会のそれは、大テロルの時代の社会主義リアリズム芸術、つまり大様式であった。そしてその担い手は、1936 年 1 月のショスタコーヴィチ批判から始まる個人批判キャンペーンとその後に続く反フォルマリズムの報告討論集会での自己批判の嵐の中を、どの様な形にしても潜り抜けてきた芸術家たちであり、その芸術家達そして政府高官の大軍団のメンバーの 1 人がクルーツィスであった。彼の仕事はパヴィリオンのデザイン監督とすべてのフォトモンタージュ作品―自作品 2 枚と他の 14 枚パネル画―の指導であった。

その芸術家・政府高官軍団すべてがパリに到着したのが、博覧会開催 2 日前の 5 月 23 日、「何百と言う展示物の箱が届いた」のが 5 月 21 日、そしてクルーツィス自身は、19 日の夜にモスクワを出発し、20 日夜にパリに到着している[703]。



[図 18[704]]

「現代生活の芸術と技術」をテーマに、5 月 25 日から 11 月 26 日の 6 カ月の会期で開催されたパリ万国博覧会は、セーヌ川河畔のエッフェルを目前にした広場を中心に 42 カ国の 240 のパヴィリオンが建てられた。ソヴィエト・パヴィリオンに割り当てられた場所について、ソヴィエト・パヴィリオンの総指揮官であり芸術学者のБ. チェルノヴェツ[705]は、論文「ムヒナ“労働者とコルホーズ女性”」に次のように記している；

「ソヴィエト・パヴィリオンはセーヌ川沿いのイエナ橋のたもとの丘の傾斜地沿いにあり、その丘には、最近までトロカデロ宮殿がそびえ立っていたが、今は最も瀟洒で端正なプロポーションのシャイヨー宮殿（現代芸術美術館）が見える[706]」場所にあった。ソヴィエト・パヴィリオンに向かい合って、ヒトラーの御用建築家 A. シュペーア[707]が設計した鷲の国章を尖塔にした縦長に直立したナチス･ドイツ館が高さを競い合うように建てられていた[708]。

---

[703] Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*, p. 222.

[704][図 18]1937 年パリ万国博覧会会場。シャイヨー宮殿。

[705]ボリス・チェルノヴェツ（Терновец Б.：1884 年-1941 年）モスクワ大学法学部卒業後、レーニンの一連の記念碑プランに参加。1919 年から国立新西欧芸術美術館を指導し、社会主義リアリズム芸術の立場から多くの芸術家と協働した。自身もソヴィエト及び西欧の彫刻家の研究で多くの論文を発表している。

[706]*Терновец Б. Н.* В. Мухина «Рабочий и колхозница» // Искусство.1937. №4. С. 149.

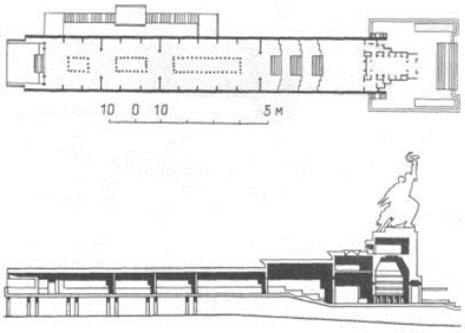
[707]ベルトルト・コンラート・ヘルマン・アルベルト・シュペーア（B. K. H. A. Speer: 1905 年-1981 年）ヒトラーの側近の 1 人。建築家。

[708]クルーツィスは、5 月 26 日付クラーギナ宛て手紙に「ドイツのパヴィリオンは、技術と技術主義である。そこにはアイデアがなく、情感がなく、創作の目的が見えない」と記している。

ソヴィエト・パヴィリオンは、実現されずにあったソヴィエト宮殿[709]（1932 年）の設計者である Б．イオファン[710]が、彫刻家 В. ムヒナ[711]と共にデザイン制作した、彼女の彫刻「労働者とコルホーズ女性」をその尖塔部分に設置させた建造物であった。

エッフェル塔を背にして、右手にナチス・ドイツ館、左手にソヴィエト・パヴィリオンが向かい合い、そして正面突き当たりに、フランス政府がパリ万博のために、それまでのトロカデロ宮殿を取り壊して新たに建設した「最も瀟洒で端正なプロポーションの」シャイヨー宮殿が立っていた。それはソヴィエトとナチス・ドイツを抱擁し、調停するかのように翼を広げたアーチ状をなし、そして 3 つの建物すべての様式は新古典主義もしくは古典主義であった。チェルノヴェツは、芸術学者として、1930 年代の芸術潮流が、ソヴィエトやナチス・ドイツに限らず全世界的にアンチ−モダニズム、さらに言えば国家主義への傾斜であることをここに暗示している。

・ソヴィエト・パヴィリオンについて



[図 19-1[712]]


Общий вид павильона СССР на Международной выставке в Париже в 1937 г. Группа работы *В. Мухиной* и барельефы *И. Чайкова.*

Vue générale du pavillon de l'URSS à l'Exposition Internationale à Paris en 1937. Groupe par *V. Moukhina* et bas-reliefs par *I. Tchaikov.*

[図 19-2[713]]



[図 19-3[714]]

ソヴィエト・パヴィリオンは、東西に細長く伸びる全長 160 メートルの長方形ブロックをなし、その西側の先端がほぼ 8 階建て建物に相当する塔になり、その上に（塔の約3分の1の高さに）鎌と槌を上に挙げた「労

---

[709]1931 年から 1933 年にかけて設計コンペティションにより Б. イヨファンのプランがスターリンの賛同によって決定された。スターリンの要望からその頂上には、彫刻家メルクーロフによるレーニン像の設置が予定されていた。1937 年にモスクワ河畔の救世主大聖堂を爆破し、その跡地に建設予定であったが、地下水が浮上し建設は中　断され、その後独ソ戦の開始そして大祖国戦争により、計画は途絶されている。

[710]ボリス・イオファン（Иофан Б: 1891 年-1976 年）建築家。スターリン様式の代表的建築家。代表作にはソヴィエトのエリートたちの住宅「河岸通りアパート」や、未完成に終わったソヴィエト宮殿のプラン（1931 年 - 1933 年）等がある。

[711] ヴェーラ・ムヒナ（Мухина В.: 1889 年-1953 年）彫刻家。1909 年-1912 年、マシコフのもとで学ぶ。1912 年ポポーヴァと知り合い、新しい芸術潮流に触れる。1926 年-1927 年「ヴフテマス」で、1927 年-1930 年「ヴフテイン」で教える。初期の古典派の彫刻に「風」・「労働者女性」等がある。

[712][図 19-1]パヴィリオン平面図・断面図

[713][図 19-2]ソヴィエト・パヴィリオン正面入り口。レリーフは社会主義リアリズムの彫刻家であり、スポーツ、特に「サッカー」をテーマに多くの彫刻を制作した И. チャイコフ(Иосиф Чайков: 1888 年-1979 年)が担当した。正面入り口左右横のゲートに、ソ連と 11 共和国の紋章とともに、様々な民族の人々の生活のもようがレリーフされた。[図 19-2]は、雑誌『芸術』1937 年　4 号の挿絵による。

[714][図 19-3] ソヴィエト・パヴィリオン側面。

働者とコルホーズ女性」の彫刻が冠されていた。

チェノヴェツによれば、ソヴィエト・パヴィリオンは、建築と彫刻の「2 つの芸術の統合」であり、「そのアンサンブルが、建築のダイナミズムを・・創り出して」いた。そしてパヴィリオンの「重要な視点―それは側面図であり、パヴィリオンの建築は、細長いシルエットで描かれ、それゆえその建築群は漸進的に発展しつつ、その頭部の部分へと飛翔するイメージを与えている」。そしてイオファンの建築が「ソヴィエトの志向的思考・力強い成長・制止きれない前進運動を明確なイメージとして表現し・・・・そして志向的思考の体現者がムヒナ」であった。「ムヒナが、・・・前進そしてより高くという建築の 2 つの目的をダイナミズムとして表現[715]」していた。

建築と彫刻のアンサンブルの 2 つの目的、「前進」そして「より高く」は、30 年代前半のユートピア芸術の暗黙に周知されたスローガンであり、前述の女性社会主義リアリズム画家リャンギナの題名そのものの絵画「より高く」(1934 年) を大様式として凝縮させたイメージである。その「労働者とコルホーズ女性」のイメージは、大テロルのピークである 1937 年に、異国の地パリで初めて披露され、その後ソヴィエトの崩壊の日までソヴィエトの人々の希望を象徴する「商標」になった。

ソヴィエト・パヴィリオンにはもう 1 つ伏線の「商標」が存在している。それは、1931 年から建設の計画が開始されたものの、パリ万国博覧会の開催の時期に及んでもなお実現されていなかったБ.イオファンのプランによる「運の悪いソヴィエト宮殿」であった。つまりソヴィエト・パヴィリオンは、この「運の悪いソヴィエト宮殿の規模を縮小させた継承者[716]」であった。ソヴィエト・パヴィリオンの第 4 展示室の中央に、天を指さすレーニンを頂にのせた白石膏で作られたソヴィエト宮殿の模型が設置されており、それはこのパヴィリオンの心臓ともいえるスターリン立像が置かれた第 5 展示室の隣に位置していた。

これら 2 つの「社会主義リアリズム建築に共通して求められた役割は“物語る”こと、つまり所与のイデオロギー的内容を可視化すること[717]」であった。

ソヴィエト・パヴィリオンが（ミニ版のソヴィエト宮殿と共に)、「物語り」そして「可視化」せねばならなかった対象が、「スターリンの指導の下に社会主義建設でなされた全ソヴィエト人民の戦果に捧げられた[718]」スターリン憲法と、それによって確実になった個人崇拝、つまり言葉を変えれば「スターリン帝国」の存在であった。ソヴィエト・パヴィリオンは、まさに「スターリン帝国」のお披露目のプロジェクトであった。社会主義建設の偉業を世界に示し、世界初の社会主義社会に特有な芸術・文化・科学の存在を誇示することであり、このイデオロギーとそのプロパガンダの有能なキャリアーとして使い回されたのが大様式としての社会主義リアリズム芸術であった。

---

715 *Терновец Б.Н.* В. Мухина «Рабочий и колхозница» // Искусство.1937.№4. С. 154.

716 Sarah Wilson, “the soviet pavilion,” Brandon Taylor and Matthew Cullerne Bown ed., *Art of the Soviets : painting, sculpture, and architecture in a one-party state, 1917-1992* (Manchester University Press, 1993), p. 106.

717 本田晃子「映画は建築する-『輝ける道』に見る社会主義リアリズムの象徴空間」『ロシア語ロシア文学研究』№45、2013 年、183-186 頁。

718 *Le livre d’or officiel de l’exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne - paris 1937*（Paris：1937）, p. 501.



[図 20-1[719]]



[図 20-2[720]]



[図 20-3[721]]

・5つの展示室

展示室は 5 つに分かれていた。細長い建物の先端の「労働者とコルホーズ女性」の彫刻が立つ塔に位置する正面入り口を入るとそこは広い 3 層の階段になり、その両脇に等間隔に建てられたのが、マレーヴィチの直弟子 H. スエチンによる白石膏の「アルヒテクトン」の柱である([図 20-1])。その柱は、シンプルなデザインに変えられながら第 2、第 3 そして第 4 展示室まで続いていた。1 番面積の広い(長い)第1展示室([図 20-2])は、「ソヴィエトの生活様式のあらゆる側面を表現するリアリズムを本質とする指導的思想を体現した・・・・美術館や展覧会の膨大なコレクションの中から選りすぐられた絵画[722]」や民族芸術・演劇、音楽等が展示された「芸術の間」であり、この「芸術」というテーマの躍動感に合わせて今にも動きだしそうなレーニンの座像が中央に据えられていた(傍点:大武)。第 2 展示室は、「後発農業国から先進工業国への変容の様[723]」が生産量増加の%と共に示され、そしてそれは「極地征服・飛行・交通」をテーマとする第 3 展示室([図 20-3])へと続いていた。

[719][図 20-1]H. スエチンによる「アルヒテクトン」を左右に配したソヴィエト・パヴィリオン入口。

[720][図 20-2] パヴィリオン第 1 展示室「芸術」。中央の彫刻は、M. マニーゼル作「レーニン」。
マトヴェイ・マニーゼル (Манизер М. : 1891 年-1966 年) : 社会主義リアリズム彫刻家。モスクワのメトロの彫刻及びレーニンの彫刻を多く手掛けた。

[721][図 20-3]第 3 展示室「極地征服・航空・交通」

[722]*Le livre d'or officiel de l'exposition internationale.* p. 503. 社会主義リアリズムの大家たちは、自らの作品が高位にあり、社会主義リアリズム様式の正統な作品であることの証明として、自作品が「美術館及び展覧会のコレクションの中から選別された絵画である」ことをその根拠にした。

[723]Ibid., p. 491.



[図 21-1[724]]



[図 21-2[725]]



[図 21-3[726]]



[図 21-4[727]]



[図 21-5[728]]

最も奥まった場所に位置する第 5 展示室の「憲法の間」([図 21-3])は、中央に立つスターリン像に向って右手前に広い入口が続いており、観衆は第 1 展示室から迂回する形で回廊を通り第5展示室の入り口にたどり着くことができる。そこに立っているのが、スターリン憲法の一部が記され、そして上部にレーニンとスターリンのレリーフが刻まれたオベリスクである([図 21-1])。この幅広い入口上のファサードに据え付けられているのがクルーツィスのパネル画「ソヴィエトの労働者はスターリン憲法に投票する」([図 21-2])である。

ファサードをくぐって「憲法の間」に入ると、そこは大様式の「スターリン帝国」である。スエチンの「アルヒテクトン」は、ここでは消え去り、展示室全体はギリシア・ローマの古典主義に変っている。帝王スターリンは、無階級社会の帝王である故に、巨大彫像ではありえず、小規模サイズにおさまっている。しかし帝王である

724[図 21-1]第 5 展示室：入口前オベリスク「スターリン憲法」。写真左上にクルーツィスのフォトパネルによるファサードが見える。

725[図 21-2]第 5 展示室入口ファサード：クルーツィスの作品「ソヴィエトの労働者は、スターリン憲法に投票する」によるファサード。

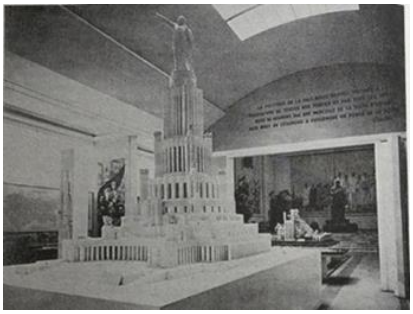
726[図 21-3] 第 5 展示室：C. メルクーロフ作「スターリン」立像（1937 年）。

727[図 21-4] A．デイネカ「スタハーノフ運動家」1937 年

728[図 21-5] A．サモフヴァロフ「スポーツ」1937 年

ゆえに手は新古典派の生みの親ナポレオンの手が与えられ、さらに着衣は襟もとが赤衛軍のものとは異なり波打つような開きのある(ローマ風な)ロングコートである。あえて言えばカエサルのイメージを暗喩させている。

そしてスターリンの背景がＡ．デイネカ作「スタハーノフ運動家」([図 21-4])であり、その両脇に据えられているのが、スターリンを祝祭する笑顔で飛び跳ねるスポーツ選手が描かれたＡ.サモフヴァロフ作「スポーツ」([図 21-5])である。



[図 22-1[729]]



[図 22-2[730]]



[図 22-3[731]]

そして人々は第 4 展示室に移動する。

第 4 展示室の中央に楚々と立つのが、イオファンの設計による「運の悪いソヴィエト宮殿」(1932 年)の白石膏模型である([図 22-1])。その頂に立つレーニン像は、腕を上げ指で会場の空間全体を指し示し、それは天窓から射す外光の力によって、第 5 展示室とは異なる空間を作り出している。レーニン像の足下の、それに向かって左壁面にスエチンのアルヒテクトンの柱と対になるように設置されているのがクルーツィスの 2 つ目のパネル画「第 8 回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」([図 22-2])である。第 4 展示室は、そのテーマが「工業と建築」([図 22-3])であり、それゆえ展示物が工業と建築に関係する写真や図表そして模型等であること、そして 2 つの展示室の間に小さくはないドニエプルダムの模型が置かれていたことがその要因となって、全体的により無機的な(大様式から解放された)モードを醸し出している。

2 つの作品を見てみよう。

ソヴィエト・パヴィリオンの外観を象徴するのがイオファンの建築とムヒナの彫刻とすれば、展示室内部の象徴、そして目玉は、第 5 展示室(スターリン像)と第 4 展示室(レーニン像が立つソヴィエト宮殿)である。そして前者がイオファンとムヒナのアンサンブルとすれば、後者はスターリン帝国とレーニン共和国のコントラスト

729[図 22-1]第 4 展示室。「ソヴィエト宮殿」模型。
730[図 22-2]クルーツィス　パネル画「第 8 回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」(1937 年)
731[図 22-3]クルーツィス　パネル画「第 8 回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」部分。

である[732]。そのことは、スターリン像とレーニン像の表象の違いにも表れている。スターリンは、帝王または神として静的な立像として具象され([図 21-3])、他方レーニンは、人間として動的に、そして座像として具象されている([図 20-2])。

フォトモンタージュ部門の総責任者であるクルーツィスは、MOCCX の 2 つのコミッション、つまり「ソヴィエトの労働者はスターリン憲法に投票する」([図 23])と、「第 8 回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」([図 22-2][図 22-3])のうち、前者をスターリン帝国の入り口ファサードに、そして後者を「レーニン共和国」の側面壁に取り付けている。クルーツィスにとって、生産主義理論のキーワードである「組織化」(「社会主義化」)は、労働者・労働者女性が共に集団的生産活動を通じて現実社会を社会主義化する作業を意味するものであった。そこでは指導者は、指導者という名を冠した同志であり、帝王はあり得ないことであった。クルーツィスにとって、レーニンは、王の存在しない共和国の代表者たる存在であった[733]。



[図 23[734]]

ここで 2 つの絵を分析したい。

スターリン帝国への入り口ファサードに設置されたパネル画「ソヴィエトの労働者はスターリン憲法に投票する」を見てみよう([図 23])。

画面の人々は、他人に関与することも、関与されることも拒否するように互いにバラバラに、催眠にかけらたようにスターリン憲法に票を投じている。人々は憲法には興味も関心もない。しかし票を投じることでスターリン帝国の一員であることが保障されるという無条件の暗示にかけられている。催眠に掛けられた人々の顔には、明るい笑顔も生の喜びもない。催眠の空気は後ろのバルコニーに総立ちする要人たちも飲み込み、遠近法で描かれるホールの隅にまで行き渡っている。憲法の承認を取り付けたスターリンも安堵して、票を投じた人々には見向きもせず、スターリン自身も催眠にかかったように真横に目を向け、自らの帝国の永遠性を注視している。

---

[732]第 5 および第 4 展示室が、主催者にとって重要な意味を持っていたことは、現実に任命された責任者の顔ぶれにも表れている。第 5 展示室はクルーツィス、第 4 展示室は社会主義リアリズムの著名な画家ボリス・ヨルダンスキイが、そしてそれ以外の展示室は、より下位のデザイナーが担当している。Tupitsyn, *Klutsis in Paris // Gustav Klutsis and Valentina Kulagina.* p. 69-74.

[733]クルーツィスは、「指導者」の理解およびそのイメージ化について、1931 年を契機に一定の変換の作業、つまりレーニンとスターリンの指導者のイメージの転換を行っている（第 4 章 3 節参照)。

[734][図 23]クルーツィス　パネル画「ソヴィエトの労働者はスターリン憲法に投票する」（1936 年-1937 年）

絶対的個人崇拝のモノフォニーの世界を描くこの作品を、クルーツィスは、スターリン帝国の入り口上のファサードに取り付けている。

それは無条件の暗示に溢れたスターリン宮殿に入るための入り口の検問所である。「スターリン帝国」の成立のプロセス(選挙)と、成立後の無条件の暗示の世界の出現を描くこのファサードのゲートをくぐって、人々はスターリン宮殿に入っていく。このフォトモンタージュ・ファサードは「スターリン帝国」に入る通過儀礼であり、催眠剤である。そこを通過することで、明るく、健康な笑顔に溢れ、苦しみのないユートピア(スターリン)帝国への切符を手に入れることができる。

ユートピア帝国に入ると、そこには白い服を着た「スタハーノフ運動家」たちが健康な笑顔で前進し、その左後方にはコルホーズ員とコルホーズ女性が、さらにその後方には赤いユニフォームのスポーツ女性が前進してくる。右後方には、「新しい人間」となった工業労働者が赤い旗をなびかせている。後方にかすんで立つのは、ソヴィエト宮殿のレーニンである。レーニンはすでに天上の人であり、スターリンは「スターリン帝国」でまさに神として生きている。他方サモフヴァロフの「スポーツ」選手たちは、若さを謳歌し飛び跳ね、その勢いで気球は天空へと舞い上がっている。

これらの大様式の絵画群のなかに描かれる主人公たちの顔の表情、そして体全体から醸し出されるモードには、生身の人間としての生の意欲も、喜びもそして尊厳も現れいない。それと同時に、これらの作品を描く画家自身の生気も意志もこちらに伝わってこない。

クルーツィスの作品「ソヴィエトの労働者はスターリン憲法に投票する」もまた、一見して、このような「大様式」にのっとった、いわゆるフォトモンタージュ版大様式である。その仕事は、「スターリン帝国」の内容を物語ること、そしてそれを「可視化」することである。クルーツィスは、帝国の催眠性、帝王の神性、そしてモノフォニーとしての個人崇拝を余すことなく具象し、「スターリン帝国」を「可視化」以上の「可視化」を行っている。その仕事は、ファサードと言う場を与えられることで、さらに効果を増大させ、ここにクルーツィスは、スターリンの大様式による描出という公式注文を、余すところなく成し遂げている。

もう 1 枚のレーニン共和国の作品も公式注文による作品でありながら、これと全くベクトルを異にする作品である。「第 8 回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」(1937 年)([図 22-2][図 22-3])を見てみよう。

運悪く実現を見なかったイヨファンのソヴィエト宮殿は、今度は模型となってパリの観衆の前に姿を現わしている。しかしその模型は、サイズの縮小と無機的な白石膏のイメージによって、建築と言うよりは過去へのオマージュとしてのオブジェになっている。

白い宮殿の上に立つレーニンは、45° 斜め上の天空を指さし、その指さす空間には天窓から光が差し込み、さらにそれはスエチンの「アルヒテクトン」の「抽象的容積」と溶け合い 1 つの空間、つまりクルーツィスにとって特別の意味を持つ“レーニンの世界”を作り出している。クルーツィスは、空間へと指さすレーニン像の後方奥に自分の新作パネル「第 8 回ソヴィエト特別大会とソヴィエト憲法」を設置している。こうしてクルーツィスは、“レーニンの世界”の中に、かつての生産主義とかつてのスプレマチズムをアンサンブルとして共鳴させている[735]。

“レーニンの世界”とスエチンの「抽象的容積」の力を借りて、クルーツィスは、自分が発明した、しかしその後フォルマリズムとして世に捨てられた手法「アジテーション政治フォトモンタージュ」を大胆に復活させて

[735]クルーツィスは、妻クラーギナに宛てたパリからの手紙の中に次のように記している:「私のパネルがすばらしいことがわかった。そこに配置された(作品が)統一的なアンサンブルを作り出している。(スエチンの)抽象的容積が周囲全体に意味を与えている」 Tupitsyn. *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina.* p. 228.

いる。復活の大きな力になったのが、妻クラーギナであった。クラーギナの 5 月 6 日付けの日記には、パリ博覧会に展示予定のこのパネルを、クルーツィスと 2 人で制作する様が記されている[736]。2 人の共同制作の痕跡は、クルーツィスがモスクワ郊外のブトフスキイ演習場で非業の死を遂げた年の翌年(1939 年)9 月にモスクワ郊外の「ヴェー・デー・エヌ・ハー(ВДНХ)」で開催された「全ソ農業博覧会」のシベリア・パヴィリオンに展示されたクラーギナの作品「秋の収穫」(1939 年)([図 24])と比べる時、彼らの協働作業の跡を追うことができる。



[図 24[737]]

この復活された「アジテーション政治フォトモンタージュ」の中で、最も重要なモチーフが、最前列とその斜め左上にモンタージュされた労働者の「道具を持つ手」である。それは、かつてのような集団示威行為の中の労働者の「赤旗を握る手」ではないが、しかしそれと同義のイメージを持つ手としてモンタージュされている。前列下のヘルメットをかぶり、大きな手で道具をしっかりと握る労働者を中核にして、後景の労働者・労働者女性たちは共に重なり合い結びつきながら、たなびく旗の曲線に沿って右上へと上昇している。

旗の上には、煙を上げる工場群と赤軍兵がかすむように立ち、革命による社会主義社会の出現を暗示している。生気に満ちた笑顔と 45 度上に向けられた眼差しは、「お仕着せの笑顔だらけのユートピア」にではなく、「労働者・労働者女性が歴史を創り出し」そして「何者でもない人がそこではすべてになる」 社会に目を向けている。

ここにクルーツィスが目指すのは、まさに生産主義理論の具象である。つまり、労働者たちは集団として「社会の組織化」を担いながら、「社会主義の完成」に向かう。革命の「始点」として赤軍兵士が置かれ、「組織化」の作業として煙をたなびかせる工場群が描かれている。クルーツィスは、国内ではすでに禁断の木の実となった「アジテーション政治フォトモンタージュ」を 5 年ぶりに制作し、それをパリの「ソヴィエト・パヴィリオン」に自分の意図のもとに「レーニンの世界」のなかに設置している。

しかし芸術学者や批評家の目には、クルーツィスの作品に色濃く表れる左翼思想つまり生産主義理論は、明々白々のものであったであろう。フォルマリズムとして弾劾される生産主義理論を内にもつ画家にコミッションを与え、作品を制作させ、それをパリに運び、そしてパヴィリオンの 1 等地にその設置を許したのはなぜだろうか。

クルーツィスは、パリに出発するその日の夜まで、クラーギナと顔を合わせる時間もないほど MOCCX に行き詰めであった。それは、制作のためではない(制作は主にディナモのアパートで行われた)。ソヴィエト・パヴィリオンに関する様々な打ち合わせであろう。

---

[736]Ibid., p. 228.

[737][図 24]クラーギナ「秋の収穫」 1939 年

またクラーギナは 6 月 14 日付け日記に「新聞は世界展覧会（パリ博覧会）について多くを報じない。[738]」と記している。権力は、スターリン帝国の中で幸福を享受している民衆に、国外の情報を多く与えなかった。そして『プラウダ』は意図的に、パリ万博の報道を差し控えていた。民衆に目隠しをさせることを条件に権力は、国外に自国の力を顕示させるためにフォルマリズム芸術家を登用したのではないか。

権力にとって、アヴァンギャルド芸術は、その構成力、モダニズム、メカニズム等によって自国の威力を西欧諸国にアピールするのには最高の、そして使い回しの効く存在であった。ソヴィエト・パヴィリオンの総監督は 1925 年の博覧会に引き続いてリシツキイであり、マレーヴィチの弟子スエチンは、パリ博覧会の翌年 1938 年に予定されていたニューヨークでの博覧会に於いてもデザイン監督のコミッションを得ていた（クルーツィスも参加を予定され、その準備に取り掛かっていた）。つまりリアリズム絵画が主流の社会主義リアリズム芸術は、このような世界的舞台では力量不足であった。

さらにクルーツィスに関して言えば、「現代生活における芸術と技術」のタイトルのもとに開催されたパリ万国博覧会では、カメラというメカニズムによるフォトモンタージュは、ソヴィエト芸術の「技術力」、ひいては国家全体の技術力のアピールにつながるものであった。総指揮官チェルノヴェツとその背後に控えるMOCCX は、この意図のもとに、クルーツィスに一定の譲歩を与えたと推定できる。「フォトモンタージュ」という技術の芸術を示すことは、ソ連の国威を示す 1 つのチャンスであった。

しかしクルーツィスに与えられた好機の見返りは、確実になされている。クラーギナの日記の中に、次の記載がある:

「（クルーツィスに）手紙を書きたくない。・・・手紙を書いてそこに置いておいた。それを投函した記憶がないのに、（クルーツィスから）すでに返事が来た、なんだろう」といぶかっている。

クルーツィスとクラーギナの自宅は、アトリエも兼ねていたことから「イゾギズ」の検閲官を初め、仕事上多くの来訪者を迎える家であった。旧「レフ」活動家にして最近まで生産主義理論を振りかざしていたクルーツィスのパリ出張は、権力にとって危惧すべきことであった。クルーツィスとクラーギナの相互の手紙のやり取りは有価値な情報であった。クラーギナがいぶかるクルーツィスへの手紙のこの一件は、周囲の者による一種のスパイ行為とも想定し得ることである。

・小括

以上から次のようにまとめることができる。

大テロルの時代に入ると（1935 年）、クルーツィスは、フォトモンタージュを捨て、社会主義リアリズム絵画に「転向」し、新たな創作手法として絵画の手法（水彩画・油彩画）を積極的に学び始めた。

このような状況の中で、クルーツィスは 1937 年 5 月に始まるパリ万国博覧会のソヴィエト・パヴィリオンにむけた 2 つのフォトモンタージュ作品（「ソヴィエトの労働者はスターリン憲法に投票する」、「第 8 回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」）のコミッションを獲得した。これらが彼の絶筆となる作品である。

外見も内容も共に対極にあり、両者ともパヴィリオン展示室の空間を構成する一部として成立し得る、つまり他律的要素をもつ作品である（特に前者は）。相異なるベクトル（あえて言えば公的制

[738]Tupitsyn. *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina.* p. 228.

作と私的制作）を持つこの 2 作品は、前者ではスターリン帝国の内容を鏡のように映しだし、それを具象し、さらにそれを芸術として止揚させている。それは社会主義リアリズム時代の創作活動における二義性、この時代の真の芸術家が負わねばならなかった時代性をはっきりと物語るものである。クルーツィスは、時代の制約を全て受け入れたうえで（受け入れる以外に道はなかった）、自分の最大限の創造を追求し、それによって時代の制約を突き破り、時代を表現しつくしている。

他方後者においては、クルーツィス自身の「左翼芸術家」としてのゆるぎない信念と希望を芸術として具象している。両作品は、彼にとって芸術創作という範疇に於いて、同等の価値を持つ行為ではなかったか。それゆえ持ち前の集中力と愚直さで双方を追求し、それは時間に耐えうるある一定の普遍性を持つものに至っている。

第 4 展示室に設置されたパネル「第 8 回特別大会―ソヴィエト憲法」は、様々な好機が重なり合って（パリ博覧会のテーマ「現代生活の技術と芸術」、展示室のテーマ「工業と建築」、無機的な白のソヴィエト宮殿の頂に立つレーニンそしてスエチンの空間性）、フォルマリズムとしてソヴィエト内では実現しえなかった彼の手法「アジテーション政治フォトモンタージュ」が、これらの力を借りて、最後の姿をここに現している。

この作品が明らかに示すものは、フォルマリズムとして否定され、制作を途絶せざるを得なかった「アジテーション政治フォトモンタージュ」を、クルーツィスは 5 年の歳月を経てもなお堅持し、そして「労働者・労働者女性が歴史を創る」という概念に集約される生産主義理論の具象を求め続けていたという事実である。そして理論具象のツールとして、これまで追求し続けてきた労働者の「赤旗を持つ手」そして労働者の「道具を持つ手」のイメージを、この作品の中においてメーンのモチーフといて用いている事実である。

この事実は、1933 年 5 月 20 日にマレーヴィチがクルーツィスの自宅を訪問し、その時にクラーギナが撮影した 1 枚の写真に結びついている。そこでは、黒の帽子をかぶった余命 2 年のマレーヴィチが、まっすぐクルーツィスに目を向け、イコンに由来する型の手を差し出している。それに笑顔でこたえながらクルーツィスは、「道具を持つ手」つまり「赤旗を握る手」を差し出している。この手の型こそが、ソヴィエト・パヴィリオン第 4 展示室の彼の作品「第 8 回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」の中に描かれているイメージである。

当時クルーツィスは、1933 年 6 月から開催予定の展覧会「ソヴィエト芸術家の 15 年」にすでに強く表れていたアヴァンギャルドへの弾圧をマレーヴィチと共に憂い、そして各々はこの手の型を自らの芸術表現の 1 つの象徴として追求し続けることを互いに確認しあった。その再確認の作業として、2 人はその手の型を思わせぶりに示しながらクラーギナの撮影する写真の中に納まった。

その手の型は、今度は余命半年のクルーツィスによって、パリ万博ソヴィエト・パヴィリオンの第 4 展示室の壁に再び姿をみせている。

パリ万博は、芸術が政治と共にあった社会主義リアリズムの時代に、その時代を空気と吸って制作していた芸術家の、いわゆる公的制作と私的制作という制約の中で、その制約を超え出る機会をクルーツィスに与え、彼が追求し続けた理論の具象のツールとしての手の型を再び衆目の前に示す機会を与えてくれたのである。

結びにかえて

筆者は、序章第 1 節の終わりに、次のように記した：

「1930 年代の社会主義リアリズム時代のクルーツィスの「公的制作」と「私的制作」の作品そのものを微細にそして詳細に観察し分析することによって、クルーツィスの創作活動を再評価する試みである。「スターリン翼賛画家」というレッテルを取り外したうえで、これまで顧みられなかった生産主義理論の視点からクルーツィスの創作活動に光を当てることである。」

その問いにここで答える前に、その前段階として、3 つの章（第 2 章、第 3 章、第 4 章）で論じた 1920 年代のクルーツィスの創作活動をまとめたい。

生産主義（構成主義）の発生の時と同時に（1922 年）、クルーツィスは生産主義芸術を自らの創作領域とし、その生産主義芸術の 1 種としてのアジテーション芸術を選び取り、生産主義理論を作品中に具象することを芸術活動の主要な課題とした。この創作への姿勢は、生産主義芸術の揺籃の時代である 20 年代前半にすでに確立されており、それはクルーツィスのこの時代を代表する作品である『労働通報』挿絵群の中に一定の様式となって現れている。そこでは、生産主義理論の術語を特定の幾何学形に対応させることで理論の具象化が目指されていた（第 2 章）。

1920 年代後半には、「文化革命」としての「第 1 次 5 ヵ年計画」及び「農業の集団化」からくる政治・社会状況の大変動に並行して、生産主義理論自体もそれに合わせて調整されている。新たな理論として「形式的社会学的方法」理論及び内容に変容を見た「社会的注文」の概念は、「レフ」の後継としての「10 月」協会綱領に受け継がれている。

その要点は、1920 年代前半の主要な概念である、ブルジョア芸術として否定されるイーゼル画（描写芸術）がソヴィエト社会になお存在することの意味である「補完」の機能―「組織化」（「社会主義建設」）を促進させる機能―を全芸術種に拡大させたこと（実在的改造機能）であり、もう 1 つが芸術の「消費者」としての労働者の需要を「生産者」としての芸術家がつかみ取りそして生産するとしたこれまでの「社会的注文」の概念を、芸術家（「プロレタリア芸術家」）は自らプロレタリアとなって労働者を指導し、漸次そのレヴェルを高めてそれと一体となって「社会主義建設」に邁進するという「大衆の芸術」の概念に変化させたことである（第 3 章）。

クルーツィスの作品上の手法も 1920 年代後半になると、この生産主義理論の変移に合わせて 1920 年代前半の様式とは全く異なる様式が創り出された。つまり構成主義的な対角線による画面構成を用い、そして写真の断片と断片の突き合せとその統合によって一定の理論の具象が目指されている。クルーツィスによって「アジテーション政治フォトモンタージュ」と名付けられたこの様式は、彼の代表作であるポスター・シリーズ「5 カ年計画のための闘い」の中に結実し、そのピークを 1930 年-1931 年に見ている。しかしその時期は同時に、「ユートピア描写」と「指導者崇拝」を特徴とする「社会主義リアリズム芸術」がまさに開始されようとした時でもあった（第 4 章）。

ここで本論文の目的である問いー「社会主義リアリズム」の時代、つまり芸術創作を担う人々にとって「公的制作」と「私的制作」に分けることが通常であった時代、そして上からのノルマと恐怖としてのテロルの時代に、クルーツィスの創作活動の基盤であった「生産主義イデオロギーの具象」という行為は、可能であったのか、もし可能であったとして、それはいかになされたのか？という問に対して筆者は次のように結論づけた。

当時様々な分野の芸術家が創作生命を生きながらえさせる 1 つの方法であった「アトリエのドア

の後ろ」での「私的制作」は、人々への直接の呼びかけを目的にするアジテーション芸術を創作領域にするクルーツィスにとって、その可能性は閉ざされていた。このことは、もしクルーツィスが「私的制作」を欲する場合、それは「公的制作」というスターリン世界の「舞台」の上でなされねばならないことを意味した。

それはクルーツィスにとって、「公的制作」と「私的制作」の間に明確な境界がないことを意味し、ドミナントとしての「公的制作」のなかに微小な「私的制作」の要素をそこに融解させ、そして権力（検閲）に気づかれない様な特殊で約束事的な手法によって「理論の具象」を目指すことであった。

クルーツィスは、権力から与えられた「公的制作」としての芸術的課題をその枠内で可能な限りの力で芸術創造しながら、つまりスターリンの「イメージ・メーカー」または、「人々を全体主義の束に束ねる」ための創作活動に没頭しながら、他方で微小ではあるが「理論の具象」という「私的制作」を断念することなく継続させている。

クルーツィスの「私的制作」に目を向ける時、そこにあるのは、クルーツィスが 20 年代前半に生産主義芸術の誕生と共に開始した生産主義理論を作品中に具象するというアジテーション芸術への志向性を、1920 年代後半の時代にも、さらに社会主義リアリズムの時代に於いても、変らず維持しつづけたことである。身の危険さえも危惧されるような公的場面においても、意に介さずに愚直に自らの理論を表明し、「公的制作」のなかにその具象化を試みていることである（第 3 章 2 節、第 4 章 4 節）。

しかしそれは、上からのノルマ、精神的テロル、システムとしての検閲、社会からの暗黙の強制等という何重ものバリアーを克服せねばならない仕事であった（第 5 章第 1 節）。この落差―自らの理論を愚直に表明する意志と、それを作品の上に実現することの困難さとの落差―は、クルーツィスの中にアンビバレンツとして、そして権力へのある種のおべっかとして現れている。

そのアンビバレンツ及びおべっかは、1932 年 12 月 12 日の MOCCX の「芸術家クラブ」の報告討論会において、モンタージュ理論を「ダダイズム」と位置付けることによってフォルマリズム批判の矢を回避しようとしたクルーツィスの言論のなかに（第 5 章 2 節）、さらに 1936 年のクルーツィスの「履歴書」における、社会主義リアリズム芸術を最先端に位置づけた絵画の発展段階理論（第 7 章 2 節）のなかに現れている。

クルーツィスは、公的イデオロギーに対して思考を凝らし、トリックを使い、無理矢理に帳尻を合わせて一見「おべっか的理論武装」を仕組んで、権力に取り入りながら、他方で自らの創作の理念（イデオロギー）を守りそして保持しようとしている。

「公的制作」と「私的制作」の間の、互いが入子のように複雑で、そして「私的制作」のモチーフが画面の中に融解し識別困難な状況を作り出しながら、クルーツィスは両者をともに「芸術創作」として、つまり「公的制作」を意味の無いものと軽んじることなく、両者を等価のものと位置づけながら、自らの最大限の力を用いて創作している。

「私的制作」では、針の穴のような抜け道を見いだしながら自らの芸術創造を追求し、実行している。その最良の例が「10 月」綱領で新たに謳われたプロレタリアートをヘゲモニーとする農民及び諸民族の和解としての新たな民衆集団と「指導者崇拝」というスターリンのイメージを、生産主義イデオロギーに基づく「指導者と民衆との平等」というイメージのスターリンに結びつけること

を意図した、イデオロギー描出のツールとしての「ナポレオンの手」の発明であろう。

上からのノルマと恐怖としてのテロルの時代に、クルーツィスはこれまでの「イデオロギーの具象」のスタンスを変えることなく追求し、他方で同等の熱意と創造力を持って「公的制作」の創作に取り組んでいる。

そのことを証明するのが、1937 年 5 月のパリ国際博覧会ソヴィエト・パヴリオンに展示された 2 枚のフォトパネル「第 8 回特別ソヴィエト大会とソヴィエト憲法」（第 7 章[図 22-2]）と「ソヴィエトの労働者はスターリン憲法に投票する」（第 7 章[図 23-1]）である。前者では、生産主義イデオロギーの具象におけるクルーツィスの概念「労働者・労働者女性が歴史を創造する」を描出し、後者では、大テロル時代のスターリン世界の内容を十全に表現している。「公的制作」も「私的制作」もクルーツィスにとって芸術として等価であり、夫々の枠内で可能な限りの創作を試み、一方で自らの概念を具象し、他方でスターリン帝国の内容を芸術として表現を試みている。

文献一覧

１．　アーカイブス

・РГАЛИ（Российский государственный архив литературы и искусства）

ф. 2943, МОССХ. оп. 1, 1972, л. 6. 1933. 2. 26.

ф. 2943, МОССХ. оп. 1, ед. 2828а, л. 60.

ф. 2943, МОССХ. оп. 1, 1975. 24-30. 1935.

ф. 2943, МОССХ. оп. 1, ед. 1976. л. 1. 1936. 01. 08.

ф. 562, Шкловский. оп. 1, ед. 502. 1940.

ф. 562, Шкловский. оп. 1, ед. 413. 1936.

ф. 1988, оп. 1, ед. хр. 33. ОРРП.

ф. 2942, оп. 1, ед. хр. 59. ОРРП.

ф. 2942, оп. 1, ед. хр. 63. ОРРП.

ф. 2943, МОССХ. оп. 1, ед. 150. л. 5. 1937. творческая характеристика

ф. 2943, МОССХ. оп. 1, 156. л. 3. 1938. 11. 15. Клуциса.

ф. 2943, МОССХ. оп. 1, 2051. 10-11. 1957. 2. 05.

ф. 682, оп. 1, Ед. хр. 1118. л. 8.

ф. 2717, Никритин оп. 1, ед. 105, л. 22-27.（1932.12.12）

ф. 645, оп. 1, ед. хр. 449. л. 22-24. (Октябри)

ф. 645, оп. 1, ед. хр. 453. л. 394-409. (Октябри)

・Маяковский музей

Клуцис Г. Право на эксперимент. Рукопись хранится в Государственном музее В. В. Маяковского. Москва. 1935-36. 22 листа с оборотами.

・クルーツィス 1 次資料

・*Клуцис Г.* Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств / Сборник статей Объединения «Октябрь». М., 1931.

・*Клуцис Г.* Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды // За большевистский плакат. Задачи

изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе / Под ред. Коммунистической академии институт литературы, искусства и языка секция пространственных искусств. М-Л., 1932. С. 83-108.

・*Клуцис Г.* Фотомонтаж // Большая Советская Энциклопедия. М., 1936. т. 58. С. 322.

・*Клуцис Г.* Мастерская революций // Леф. 1924. №1(5).

・*Клуцис Г.* Г.Клуцис // Автобиография В кн. Советские художники. Том1: Живописцы и графики. М., 1937. С. 115-116.

新聞『プラウダ』巻頭挿絵・挿絵

Клуцис Г., К 30-летию ВКП(б) // Газета Правда. Первая полоса. 14 марта 1933.

Клуцис Г., 1 Мая //Газета Правда. Первая полоса. 1 мая 1933.

Клуцис Г., «Ко Дню авиации» // Газета Правда. Первая полоса. 18 августа1933.

Клуцис Г., К15-летию Ленинского комсомола // Газета Правда. Первая пороса. 29 октября 1933.

Клуцис Г., X VI зодовщина Великой Октябрьской Социалистической революции // Газета Правда. Первая полоса. 7 ноября 1933.

Клуцис Г., Рапорт колхозников-ударников о досрочном выполнении годового плана хлебопоставок государству // Газета Правда. Первая полоса. 1 декабря 1933.

Клуцис Г., X VI годовщина РККА //Газета Правда. Первая пороса. 1934. 23 февраля.

Клуцис Г., Герои Советского Союза— летчики, осуществившие спасение челюскинцев // Газета Правда. Первая полоса. 1934.21 арреля.

Клуцис Г., Двадцатилетие мировой войны.1914. // Газета Правда. Четвертая полоса. 1934. 1 августа.

Клуцис Г., Страж на Западе！Страж на Востоке！ // Газета Правда. Первая пороса. 1935. 23 февраля.

Клуцис Г., Кадры решают все // Первая полоса. 1935. 28 октября

2. ロシア語

・*Арватов Б.* Социологическая поэтика. М., 1928. С. 170.

・*Арватов Б.* Искусство и производство. М., 1926. С. 132.

・*Арватов Б.* Малевич-Бог не скинут. Искусство, церковь, фбрика. // Печать и революция. 1922. №7. С. 344.

・*Арватов Б.* Современный художественный рынок и станковая картина // Новый ЛЕФ. 1927. №2. С. 7-11.

・*Адаскина Н. Л.* Проект «производственной мастерской основного отделения»-Первая советская программа дизайнерского образования // Проблемы истории советской архитектуры. М., 1978. №4. С. 50-53.

・4 года АХРР, 1922-1926г. / под редакцией А. В. Григорьева. АХРР, 1926. С. 321.

・АХРР: сборник воспоминаний, статей и документов. М., 1973.

・Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., 1962. С. 403.

・*Бакиров Э. А., Шанцев В. П.* Бутовский полигон, 1937-1938: Выпуск 4. Москва Альзо, 2000. С. 362.

- *Бескин О.* Формализм в живописи. М., 1933. С. 138.
- *Бойм С.* За хороший вкус надо бороться! : Соцреализм и китч // Соцреалистический канон. / Под ред. *Ханса Гюнтера и Евгения Добренка.* М., 2000. С. 87-100.
- *Буш М., Замошкин Ф.* Путь советской живописи 1917-1932. М., 1933. С. 207.
- «Бубновый валет» в русском авангарде. Каталог выставки в ГРМ. СПб., 2004.
- *Вашик К. и Бабурина Н.* Реальность утопии: искусство русского плаката XX века. Прогресс-Традиция, 2004. С. 415.
- *Геллер М.* Машина и винтики: история формирования советского человека. London Overseas Publications Interchange, 1985. С. 335.
- *Hans Günter.* Жизнестроение // *Russian Literature.* 1986. pp. 41-48.
- *Hans Günter.* Литература факта // *Russian Literature.* 1985. pp. 21-27.
- *Заламбани М.* Искусство в производстве : авангард и революция в Советской России 20-х годов. Москва, 2003. С. 239.
- *Конквест Р.* Большой террор // Нева. 1989. №10, С. 127.
- Авангард, остановленный на бегу / Под ред. Е. Ковтуна. Л., 1989.
- *Лебедев П.* Против формализма в советском искусстве // Под знаненом марксизма. 1936. №6. С. 40-47.
- *Лисицкий Э.* Отделение производственной графики // Всесоюзная полиграфическая выставка. М., 1927. С. 7.
- *Хан-Магомедов С. О.* Густав Клуцис. М., 2011. С. 159.
- *Хан-Магомедов С. О.* Конструктивизм-Концепция формообразования. М., Стройиздат, 2003. С. 301.
- *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. М., Стройиздат, 2003. С. 708. ,
- *Мазаев, А. И.* Концепция производственного искусства 20-х годох . М., 1975. С. 231.
- *Мазаев А. И.* Искусство и большевизм 1920-1930 гг. М., 2004. С. 268.
- Малевич о себе, современники о Малевиче : письма, документы, воспоминания, критика / Под ред. И. А. Вакара, Т. Н. Михиенка. М., 2004. т.1(С. 582) и т.2(С. 679).
- *Малевич К. С.* Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913-1929. / под. ред. Сарабьянова Д. В., М., 1995. С. 393.
- *Маца И.* Советское искусство за 15 лет. М.-Л., 1933. С. 396.
- *Морозов А.* Конец утопии. М., 1995. С. 218.
- *Морозов А.* Соцреализм и реализм. М., 2007. С. 271.
- *Огинская Лариса Ю.* Густав Клуцис. Москва, 1981. С. 200.
- О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении : сборник документов и материалов / Под ред. *А.З. Окорокова.* Мысль, 1972. С. 396.
- *Перцов В.* Сводка левого фронта искусств СССР // Ревизия левого фронта в современной искусстве. М., 1925. С. 78-79.
- *Ракитин В.* Николай Михайлович Суетин. Москва, 1998. С. 225.
- *Сарабьянов А.Д.* Энциклопедия русского авангарда изобразительное искусство архитектура. М., 2014. Т. 1-3.
- *Сарабьянов Д.* Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 347.
- *Сарабьянов Д. Шатских А.* Казимир Малевич. М., 1993. С. 413.
- *Снопков А.* Русский рекламный плакат. Москва, 2001. С. 196.
- *Салиенко А. Турчин В.* Наследники «Бубнового валета». М., 2008. С. 302.

・*Терновец Б.* В Мухина «Рабочий и колхозница» // Искусство. 1937. №4. С. 149.
・*Тынянов Ю., Якобсон Р.* Проблемы изучения литературы и языка // Новый ЛЕФ. 1928. №12. С. 35-37.
・*Тугендхольд Я.* Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930. С. 198.
・*Тугендхольд Я.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства (раздел "Искусство Октябрьской эпохи" (1930 г.)). М., 1987. С. 315.
・*Турчин. В.* По лабиринтам авангарда. М., 1993 С. 248.
・*Турчин.В.* Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М., 2003. С. 644.
・*Шклярук А. Ф.* Густав Клуцис Валентина Кулагина. Плакат. Книжная графика. Журнальная графика. Газетный фотомонтаж. 1922-1937. М., 2010. С. 278.
・*Школьный Н.Н.* (ред.) Русский издательский плакат 1860-1930 Каталог выставки // Российская национальная библиотека Санкт-Петербург, 1996. С. 27.
・*Шалба Виталийсв*. Латышские художники в Москве(20-30гг.XXвека) // Россия и Балтия. 2006. С. 178-199.
・*Шатских А. С.* Казимир Малевич. Москва, 1996. С. 95.
・*Шатских А.* Витебуск жизнь искусства 1719-1922. М., 2001. С. 235.
・*Эглит А.* Художник Густав Клуцис о творчестве латвийского художника // Декоративное искусство. 1979. №7.

3. ラテン文字

・Adaskina N., “The place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde,” in Michael Govan eds., *The Grate Utopia The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932* (Guggenheim Museum, 1992), p. 282-293.
・Matthew C. Bown, *Art under Stalin* (Phaidon Oxford, 1991), p. 256.
・Szymon Bojko, “Vkhutemas,” in Maurice Tuchman and Stephanie Barron, eds., *The Avant-garde in Russia 1910-1930: New perspectives*(Los Angeles: Los Angeles County Museum of art, 1980), p. 287.
・Victoria E. Bonnel, *Iconography of Power-Soviet Political Posters under Lenin and Stalin* (Berkeley: University of California Press, 1997), p. 363.
・Elena Barkhatova, *Russian Constructivist Posters* (Moscow: Flammarion, 1992), p. 214.
・Aleksandr Lavrentiev, *Rodtchenko et le Groupe Octobre* (Paris: Hazan, 2006), p. 150.
・Nina Baburina, *The soviet Political Poster, 1917-1980: from the USSR Lenin Library collection* (Harmondsworth, 1985) p. 204.
・Robert Cole, *International Encyclopedia of Propaganda(*Firz Roy Dearborn, 1998), p 618.
・Iveta Derkusova, eds., *Gustavs Klucis: Complete Catalogue of Works in the Latvian National Museum of Art* (Latvia National Museum of Art, 2014), vol.1. p. 416., vol. 2. p. 320.
・David Frankel ed., *Aleksandr Rodchenko* (New York: The museum of modern art, 1998), p. 230.
・V. Erlich, *Russian formalism：history-doctrine,* (Yale University, 1965), p. 111.
・Hubertus Gassner., “Heartfield’s Mockow apprenticeship, 1931-1932,” Peter Pachnike, ed., *Hertfield*(New

York: Harry N. Abram, Inc., Publishers, 1992), p. 256-291.
・Margit Rowell and Angelica Zander Rudenstine, *Art of the avant-garde in Russia: selections from the George Costakis Collection*(Solomon R. Guggenheim Museum, 1981)
・Galerie Gmurzynska, *Gustav Kluzis 1895-1944 politik-montiert und collagiert un*(Köln, 1988), p 53.
・Alexei Kojevnikov, "Rituals of Stalinist Culture at Work : Science and the Games of Intraparty Democracy circa 1948," *Russian Review* vol. 57 (1998), pp. 25-52.
・The Gearge Kostakis Collection ed., *Russian Avant-garde Art*, (London,1981), pp. 527
・Christina Kiaer, *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism,(*MIT Press, 2005), pp. 326.
・C. Lodder, Russian Constructivism (New Heaven&London, 1983), pp. 328.
・S. Khan-Magomedov ed., Vhutemas Moscou 1920-1930 (Paris: HAZAN, 1990), pp. 880.
・Vasilii Rakitin, "Gustav Klutsis: between the non-objective world and world revolution" in Maurice Tuchman and Stephanie Barron, eds., The Avant-garde in Russia 1910-1930: New perspectives(Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980), pp. 287.
・Frederick Starr, Melnikov: solo architect in a mass society (Princeton University Press, 1978), p. 276.
・Brandon Taylor, *Art and literature under the Bolsheviks, Authority and revolution 1924-1932*(London: Pluto Press, 1992), p. 213.
・M. Teitelbaum ed., *Montage and Modern Life: 1919-1924* (Massachusetts Institute Technology, 1993), p. 208.
・Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina photography and montage after constructivism* (N.Y. : International Center of Photography, 2004), p. 221.
・Margarita Tupitsyn, "Gustav Klutsis: Between Art and Politics," *Art In America* January, (1991), pp. 41.
・Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph 1924-1937*(Yale University Press New Haven & London, 1996), pp. 198.
・Margarita Tupitsyn, *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration.* (New Haven: Yale University Press, 1999), p. 239.
・Margarita Tupitsyn, *Margin of Soviet Art: socialist realism to the present*(Italy Milan, 1989), pp 174.
・Margarita Tupityn, "Sowjetische Bilder 1928-1945," in Museum Folkwang Essen ed., *Glaube, Hoffnung-Anpassung*(Museum Folkwang Essen, 1995), pp. 189.
・ Sarah Wilson, "the soviet pavilion", Brandon Taylor and Matthew Cullerne Bown ed., *Art of the Soviets: painting, sculpture, and architecture in a one-party state, 1917-1992* (Manchester University Press, 1993), p. 231.
・Stephen White, *The Bolshevik Poster* (London: Yale University Press, 1988), pp. 152.
・Zhadova Larissa A., *Malevich: suprematism and revolution in Russian art 1910-1930* (Thames and Hudson, 1982), p. 391.
・Centre Georges Pompidou ed., *Paris-Moscow 1900-1930* (Paris., 1991), p. 779.

＊其の他の言語

・Livre d'or officiel de l' *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*(Paris: 1937), p.

521.
・Hubertus Gaßner, *Gustav Klucis*(Vertag Gerd Hstje, 1991), p. 395.
・Hubertus Gaßner, *Zwischen revolutionskunst und sozialistischen realismus-Dokment unt kommentare*(Köln: DuMont, 1979), p. 560.

4. 邦語文献

・嵐田浩吉「アルヴァートフと生産主義」『新潟産業大学人文学部紀要』1994 年、12-20 頁。
・ボリス・ウスペンスキイ（北岡誠司訳）『イコンの記号学』新時代社、1983 年、211 頁。
・内田義彦『資本論の世界（岩波新書 614)』岩波書店、1970 年、211 頁。
・ダヴィッド・エリオット（海野弘訳）『革命とは何であったか　ロシアの芸術と社会　1900-1937 年』岩波書店、1992 年、169 頁。
・大石雅彦『マレーヴィチ考』人文書院、2003 年、805 頁。
・Ｅ. H. カー（原田三郎他訳）『ボリシェヴィキ革命 ソヴェト・ロシア史 1917−1923』みすず書房 、1967-1971 年。
・加藤道夫「バウハウスの図的表現　その建築における軸即投象の使用について」『10+1』№17、1999 年、185-195 頁。
・ボリス・グロイス（亀山郁夫他訳）『全体芸術様式スターリン』現代評論社、2000 年、262 頁
・桑野 隆『夢見る権利』東京大学出版会、1999 年、253 頁。
・桑野隆・大石雅彦編『ロシア･アヴァンギャルド 6　詩的言語論』国書刊行会、1988 年、437 頁。
・桑野隆・松原明編『ロシア･アヴァンギャルド８　事実の文学』国書刊行会、1996 年、321 頁。
・桑野隆「フォルマリズム論争再読」、『講座・20 世紀の芸術５　言語の冒険』(岩波書店、1998 年) 201-240 頁
･桑野隆『ソ連言語理論小史―ボードアン・ド・クルトネからロシア・フォルマリズムへ』三一書房、1979 年、248 頁。
・タチアナ・ヴィクトロヴナ・コトヴィッチ（桑野隆監訳）『ロシア・アヴァンギャルド小百科』水声社、2008 年､540 頁。
・ル・コルビュジェ（吉阪隆正訳）『建築を目指して』鹿島出版社、1976 年、212 頁。
・イーゴリ・ゴロムシトク（貝澤哉訳）『全体主義芸術』水声社、2006 年、602 頁。
・佐藤千登歳「手法としての「降伏宣言」―シクロフスキーの『ＺＯＯ（ツォー)』と『第三工場』をめぐって」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第 42 号、1996 年、131-142 頁。
・佐藤正則『ボリシェヴィズムと「新しい人間」・20 世紀ロシアの宇宙進化論』水声社、2000 年、280 頁。
・塩川伸明『終焉の中のソ連史(朝日選書 483)』、朝日新聞社、1993 年、434 頁。
・V. シクロフスキー（水野忠夫訳）「方法としての芸術」『散文の理論』せりか書房、1971 年、478 頁。
・ヴィクトル・シクロフスキー他（桑野隆訳）『レーニンの言語』水声社、2005 年、233 頁
・スターリン（堀江邑一他訳）『スターリン全集 12』大月書店、1980 年、421 頁。
・スターリン（堀江邑一他訳）『スターリン全集 13』大月書店、1980 年、450 頁。
・田中陽児他編『世界歴史大系　ロシア史３　20 世紀』山川出版、1997 年、491 頁。
・ニコライ・タラブーキン（江村公訳）『最後の絵画』水声社、2006 年、217 頁。
・寺山祐策編『エル・リシツキー　構成者のヴィジョン』武蔵野美術大学出版局、2005 年、216 頁

・Y.トゥイニャーノフ（水野忠夫・大西祥子訳）『詩的言語とは何かーロシア・フォルマリズムの詩的原理』せりか書房、1985 年、）
・ステファニー・バロン、モーリス・タックマン編（五十殿利治訳）『ロシア・アヴァンギャルド 1910-1930』リブロポート、1982 年。
・ハンス・リヒター（針生一郎訳）『ダダー芸術と反芸術』美術出版社、1974 年、401 頁。
・セルジュ・フォシュロー（佐和瑛子訳）「マレーヴィチ」『現代美術の巨匠』美術出版社、1995 年、
・ジゼル・フロイント（佐復秀樹訳）『写真と社会-メディアのポリティーク』 御茶の水書房、1986 年、128 頁。
・J. E. ボウルト編著(川端香男里他訳)『ロシア・アヴァンギャルド』岩波書店、1988 年、362 頁。
・本田晃子『天体建築論』東京大学出版会、2014 年、322 頁。
・ヴァーノン・ハイド・マイナー(北原恵他訳)『美術史の歴史』ブリュッケ、2004 年、381 頁。
・松井康浩『ソ連政治秩序と青年組織』九州大学出版会、1999 年、349 頁。
・マヤコフスキー（小笠原豊樹訳）『マヤコフスキー詩集』彰考書院、1952 年、248 頁。
・ジャン＝クロード・マルカデ（五十殿利治訳）『マレーヴィチ画集』リブロポート、1994 年、278 頁。
・松原明・大石雅彦編『ロシア･アヴァンギャルド 7　レフ 芸術左翼戦線』国書刊行会、1996 年、517 頁。
・マレーヴィチ（宇佐見多佳子訳）「零の形態　スプレマチズム芸術論集」『叢書・二十世紀ロシア文化史再考』水声社、2000 年、402 頁
・テリー・マーチン（荒井幸康他訳）『アファーマティヴ・アクションの帝国 : ソ連の民族とナショナリズム、1923 年～1939 年』明石書店、2011 年、712 頁。
・松田　昇「ソヴィエトにおける科学的労働組織（HOT）運動 : 1920 年代前半」大阪大学人間科学部編『大阪大学人間科学部紀要』１．119-150 頁.
・カール・マルクス（横張誠他訳）、『マルクス・コレクションⅢ』「ルイ・ボナパルトのブリューメル十八日・経済学批判要綱・経済学批判・資本論第一巻所版」筑摩書房、2005 年、372 頁。
・マーツア（藏原惟人、杉本良吉訳）『現代歐洲の藝術―マルクス主義芸術理論叢書 8』1929 年、287 頁。
・水野忠夫『マヤコフスキイ・ノート』中央公論社、1992 年、494 頁。
・ヴィーリ・ミリマフ著（桑野 隆訳）『ロシア･アヴァンギャルドと 20 世紀の美的革命』未来社、2001 年、126 頁。
・水野忠雄「革命の修辞学―レーニンの言語について」『歴史と人物』、1974 年 1 月号、29-32 頁。
・諸川春樹、利倉隆著『聖母マリアの美術』美術出版社、1998 年、97 頁～106 頁。
・ロマン・ヤコブソン（川本茂雄編・大平陽一他訳）『ロマン・ヤコブソン選集３』「詩学」大修館書店、1985 年、290 頁。